

‘MARCAS DO TEMPO’

ENSAIOS SOBRE PINTURA DE MESTRES DA ANTUÉRPIA NOS MUSEUS DO PORTO

TESE DE DOUTORAMENTO
PAULA MARIA MESQUITA LEITE SANTOS

DIRIGIDA POR:
PROF. DR. MATIAS DÍAZ PADRÓN
PROF. DR. D. JUAN M. MONTERROSO MONTERO

‘MARCAS DO TEMPO’

ENSAIOS SOBRE PINTURA DE MESTRES
DA ANTUÉRPPIA NOS MUSEUS DO PORTO

FACULTADE DE XEOGRAFIA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



‘MARCAS DO TEMPO’
ENSAIOS SOBRE PINTURA DE
MESTRES DE AMBERES NOS MUSEUS DO PORTO

Tesis Doctoral

Dirigida por:

Dr. D. Matias Díaz Padrón
Dr. D. Juan M. Monterroso Montero

Autora:

Paula Maria Mesquita Leite Santos

Fdo Doctorando

Vº Bº Directores de Tesis

Santiago de Compostela, Junho de 2011

Índice

Agradecimentos.....	vii
Introdução.....	1
1. ^a PARTE: QUESTÕES DE MUSEOLOGIA E HISTÓRIA	
Capítulo I: Histórias em torno de uma coleção.	
Metodologia e problemas historiográficos.....	5
2. ^a PARTE: PINTURA FIGURATIVA	
Capítulo II: Dois <i>Calvários</i> atribuídos ao atelier de Louis de Caulery provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	
1. O <i>Calvário</i> do Museu Nacional de Soares dos Reis.....	25
2. O <i>Calvário</i> da Casa Museu Fernando de Castro	35
3. A marca GK ^o atribuída a um fabricante de Antuérpia	42
4. Temas da Paixão e o culto do Sacrifício Divino	45
5. Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 - Antuérpia 1621)	52
6. História dos <i>Calvários</i> em três séculos de permanência em Portugal	56
Capítulo III: Três <i>Cenas da vida mundana</i> por Christoffel van der Lamen, o “pintor das conversações de Antuérpia”	
1. <i>Interior com jogo do gamão</i>	65
2. <i>Conversação da moda</i> (“buitenpartij”)	80
3. <i>Convívio elegante num jardim</i>	88
4. Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07 - 1651/52)	95
4.1 O “Pintor das conversações de Antuérpia”	101

Capítulo IV: <i>Neptuno e Anfitriete</i> -obra de um maneirista Flamengo da Escola de Antuérpia.....	111
1. <i>Neptuno e Anfitriete</i>	112
2. Uma alegoria do elemento Água.....	119
Capítulo V: <i>Caçadores no interior de uma gruta</i> -uma ‘bambochata’ de Jan Miel.....	125
1. <i>Caçadores no interior de uma gruta</i>	126
2. Os <i>Caçadores no interior de uma gruta</i> e a corrente dos <i>Bamboccianti</i>	137
3. Jan Miel (Baveren-Waes 1599-Turim 1663).....	139
4. O ‘ <i>Descanso de caçadores</i> ’, da coleção Allen ao Museu Municipal do Porto	144
Capítulo VI: Os <i>Jogadores numa taberna</i> atribuídos a David II Teniers e a <i>Festa na aldeia</i> (cópia de atelier)	147
1. <i>Jogadores numa taberna</i>	151
1. 1 Os <i>Jogadores numa taberna</i> , uma obra autenticada pelo estilo.....	154
1. 2 Cenas homónimas.....	161
1. 3 O jogo, o tabaco e o álcool como motivos da moral de costumes.....	165
2. <i>Festa e dança na aldeia</i> (cópia de atelier)	177
2. 1 Subsídios iconográficos.....	185
3. David II Teniers (Antuérpia 1610 - Bruxelas 1690)	189
3. 1 Referências ao pintor em Portugal em 1643.....	191
4. Memória de David II Teniers no Museu Allen.....	192
4. 1 Os <i>Jogadores numa taberna</i> no Fundo Antigo do Museu.....	193
4. 2 Cópias das versões da <i>Festa e dança na aldeia</i> à luz das fontes municipais	194
Capítulo VII: <i>Merenda ao ar livre</i> de Jan Baptiste Lambrecht	197
1. <i>Merenda ao ar livre</i>	198
2. Analogias entre a <i>Merenda ao ar livre</i> e obras atribuídas a J. B. Lambrechts.....	203
3. A <i>Merenda ao ar livre</i> e a tradição da pintura de costumes flamengos	208
4. Jan Baptiste Lambrechts (Antuérpia 1680-c. 1731).....	216
5. A <i>bambochata flamenga</i> do antigo Museu Municipal do Porto.....	218

Capítulo VIII: <i>A caminho do mercado</i> –uma cena da vida no campo atribuída a Jacob Jordaens	221
1. <i>A caminho do mercado</i>	222
2. Os <i>modellos</i> para a série de tapeçarias com <i>Cenas da Vida no Campo</i>	229
2. 1 Inserção de <i>A caminho do mercado</i> na obra de pintura de J. Jordaens.....	235
3. Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678).....	238
4. Em volta de cenas com marcha de camponeses e de mercados na pintura de Antuérpia	242
5. O ‘ <i>Aldeão e aldeã a caminho do mercado</i> ’, um tesouro artístico do Porto.....	251
 Capítulo IX: <i>A Boa-Ventura</i> e um par de <i>Cenas Bíblicas</i> em cobre por Simon de Vos	255
1. <i>A Boa Ventura</i> (versão de 1646).....	256
1. 2 Cenas homónimas.....	260
1. 3 A leitura da sina como tema de iconografia popular.....	262
2. <i>Chegada a Belém e Regresso da Sagrada Família a Nazaré</i>	269
2. 1 <i>Chegada a Belém - Recusa do estalajadeiro</i>	270
2. 2 <i>Regresso da Sagrada Família a Nazaré</i>	275
2. 2. 1 <i>A Sagrada Família e a moral cristã</i>	282
3. Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676)	290
 3. ^a PARTE: PINTURA FLORAL E ANIMALISTA	
 Capítulo X: Grinaldas de flores de Daniel Seghers para a <i>Virgem com o Menino e S. João Batista</i> e <i>Apoteose de Santo Inácio</i> de Cornelis Schut	297
1. <i>Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista</i>	298
2. <i>Grinaldas de flores com a Apoteose de Santo Inácio</i>	311
3. Seghers, criador de uma fórmula pictórica.....	322
4. Imagens de devoção à Virgem nas criações florais de Daniel Seghers.....	326
5. Floreiros inicianos do “Apeles da Companhia de Jesus”.....	335
6. Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661).....	342
6. 1 Daniel Seghers no <i>Gabinete Áureo</i> de 1661	347
7. As grinaldas de flores para a <i>Virgem com o Menino e S. João</i> e a <i>Apoteose de Santo Inácio</i> à luz da coleção Allen	350

Capítulo XI: *Série de Grinaldas com cenas da vida de Jesus e da Virgem* originárias do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

1. <i>Grinaldas com cenas da vida de Jesus e da Virgem</i>	355
1. 1 <i>Adoração dos Reis Magos</i>	361
1. 2 <i>Circuncisão</i>	362
1. 3 <i>Apresentação no Templo</i>	365
1. 4 <i>Fuga para o Egito</i>	369
1. 5 <i>Morte da Virgem</i>	373
1. 6 <i>Assunção</i>	377
2. Uma encomenda eclesiástica.....	378
3. A série de cartelas com grinaldas na antiga capela de S. Francisco.....	383
3. 1 <i>Circuncisão/ Apresentação no Templo</i> , um par de <i>pendants</i>	387
3. 2 O esplendor das grinaldas na capela-oratório.....	388
4. Jan I van Kessel (Antuérpia 1629-1674).....	390

Capítulo XII: *O Grande ramo de flores num vaso*
por Jean Michel Picart.....

393

1. <i>Grande ramo de flores num vaso</i>	393
2. O sentido oculto das flores e do vaso com coroa.....	398
3. Jean Michel Picart (Antuérpia 1600-1682), um flamengo em Paris.....	403
4. O ano de 1647: o pintor de Monsenhor de Metz no seu auge!.....	410
5. O <i>Grande ramo de flores num vaso</i> no espólio de J. M. Picart.....	412
6. O floreiro de Picart na coleção Allen.....	422

Capítulo XIII: *Falcão e caça morta* de Jan Fyt.....

425

1. <i>Falcão e utensílios de caça</i>	425
2. <i>Caça morta</i>	433
3. Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661).....	436
4. Fyt e o motivo da caça na natureza-morta neerlandesa.....	440
5. O <i>Falcão</i> e a <i>Caça morta</i> no catálogo de peças de Jan Fyt.....	444
6. As <i>Caças</i> de Fyt na coleção Allen.....	449

Capítulo XIV: As *Aves* de G. F. Ziesel

1. <i>As Aves</i>	453
1. 1 <i>Patos acossados por cães</i>	456
1. 2 <i>Faisão, pintassilgos e outras aves numa paisagem</i>	461
1. 3 <i>Aves de capoeira e uma cabra</i>	465
1. 4 <i>Aves mortas, um goraz e pato vivos</i>	470
2. Georg Frederik Ziesel (Hoogstraeten 1756 - Antuérpia 1809)	475
3. As <i>Aves</i> de G. F. Ziesel na coleção Osório	479
Conclusões	483
Bibliografia	503
Fontes literárias	521
Fontes documentais	525
Anexos	529
Índice das figuras	601
Índice remissivo	607

Agradecimentos

Manifestamos o nosso agradecimento a todas as entidades que contribuíram para este trabalho de investigação, acima de tudo o *Departamento de História de Arte da Universidade de Santiago de Compostela* onde temos de exprimir especial apreço aos nossos Professores, os Doutores Matías Díaz Padrón e Juan Manuel Monterroso Montero, a quem coube a supervisão da pesquisa e da organização do texto.

Como Técnica Superior a exercer funções de Conservadora no Museu Nacional de Soares dos Reis temos de agradecer à direção do *Instituto dos Museus e da Conservação, I. P.* a permissão para que a parte escolar deste *Programa de Doutoramento em Estudos sobre História da Arte* fosse realizada com o estatuto de equiparação a bolseira no estrangeiro, em tempo parcial, concedida pelo Ministério da Cultura. Temos de referir que os primeiros levantamentos sobre os autores representados na coleção Allen não podiam ter sido feitos sem grande dispêndio de tempo reportado ao *Mestrado em Museologia e Património* (Universidade Nova de Lisboa, 1992-1997), pelo que é preciso lembrar o apoio de anteriores direções do *Instituto Português de Museus* e em geral do Museu Nacional de Soares dos Reis.

Estamos reconhecidas, também, à direção da *Divisão de Documentação Fotográfica* daquele Instituto de Museus pela cedência de material conservado em arquivo. Além da colaboração destes colegas, temos de acrescentar a adesão de outros profissionais, em particular do nosso amigo Carlos Monteiro, a quem coube fazer a reprodução fotográfica de diversas peças do Património Municipal.

Em paralelo, ao *Departamento de Museus da Câmara Municipal do Porto* e ao *Arquivo Histórico – Casa do Infante* bem como à *Biblioteca Pública Municipal* temos muito a agradecer, não só pela atitude colaborante como pela disponibilização de meios e de fontes. A comunicação que temos

vindo a estabelecer com o Doutor Manuel Antunes, Conservador de Museus na Câmara Municipal do Porto que lecionou no Departamento de História de Arte da Faculdade de Letras, ajudou-nos bastante a esclarecer dúvidas em torno da museologia local e da iconografia de costumes nórdicos.

Extraordinário foi também o *Serviço de Intercâmbio da Biblioteca Geral da Universidade de Santiago de Compostela*, a cuja eficácia devemos o acesso a muitos artigos e cópias de livros fundamentais de pintura e iconografia, postos ao nosso dispor com a brevidade de tempo que impunha a realização dos sucessivos ensaios. Dizer que este suporte já vem de 2003-04 quando fizemos o Trabalho de Investigação Tutelada com o Prof. Dr. Juan Monterroso Montero sobre *A fase portuguesa de Jean Pillement (Lyon 1728-1808)*.

Devemos referir ainda que o estudo dos mestres de Antuérpia nas coleções públicas do Porto só pôde concretizar-se devido à adesão de Monique Baggen Santos, na tradução para português das biografias dos pintores publicadas em neerlandês antigo no *Gabinete Áureo*, bem como foi absolutamente fundamental a colaboração amiga que recebemos de Maria Palmira Soares e de Helena Bollen, graças às quais as nossas interpretações de documentos e catálogos relacionados com certos artistas foram viáveis.

Em Lisboa devemos à direção do Museu Nacional de Arte Antiga e ao Diretor do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian informações culturais importantes e sobretudo a facilitação de contacto pessoal com Bibliotecários e Conservadores. Por outro lado, há que lembrar a cooperação da *Sociedade Portuguesa para o Estudo das Aves* (SPEA), prestada em matéria da identificação das espécies representadas nas obras de pintura incluídas no último ensaio.

Nos Museus de Antuérpia e Bruxelas uma série de informações relativas a materiais gráficos e cedência de imagens foram-nos concedidas e, de um modo geral, agradecemos a todas as instituições como museus, arquivos de arte, antiquários e coleções particulares o envio de registos fotográficos de qualidade destinados à ilustração do nosso trabalho. Para França enviamos uma palavra especial a Elisabeth Molle, da *Réunion des Musées Nationaux*.

Em Madrid, é com sincera gratidão que nos dirigimos ao Diretor do Museu do Prado e à Conservadora Teresa Posada, bem como a Angel Cuenca na Biblioteca, pela forma prestável com que responderam às nossas inúmeras solicitações. Mais uma nota de apreço tem ser enviada a quem nos recebeu, Mercedes Villanova, permitindo-nos o acesso à sua coleção de arte flamenga, sem esquecer a nossa colega de Doutorado em Estudos sobre História da Arte, Ana Dieguez, que com imensa compreensão mediou a nossa comunicação nessa cidade.

Em Antuérpia e Bruxelas tivemos oportunidade de trocar pessoalmente impressões com vários especialistas, entre os quais recordamos as entrevistas com Nico van Hout, Karl Van de Velde e Joos Vander Auwera, autores de obras de referência em pintura flamenga do século XVII e aos quais o nosso portefólio de apresentação suscitou palavras de estímulo e aceitação.

Finalmente, impõe-se referir que a composição deste trabalho esteve a cargo da empresa *Marsil, comunicação e produção gráfica*, em Moreira da Maia, de cuja equipa recebemos inexcelável colaboração e a quem confiamos também a impressão e o encadernamento.

Introdução

'Marcas do Tempo' – Ensaaios sobre Pintura de mestres de Antuérpia nos Museus do Porto surgiu do interesse em reclassificar e contextualizar um conjunto de peças do século XVII e XVIII, pertencentes à Câmara Municipal do Porto (CMP) e Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR). No presente as obras encontram-se maioritariamente em situação de reserva e, como tal, julgámos ser importante investir num projeto de pesquisa que servisse de incentivo ao restauro profissional promovendo igualmente a sua divulgação.

Marcas do tempo são sinais de desgaste da matéria mas também podem significar a depreciação das obras, operada pela mudança de critérios de valorização patrimonial. Foi justamente num estado de grande perda informativa que fomos encontrar as obras de pintura flamenga e holandesa. Isso despertou-nos interesse e incluímo-las já nalguns textos sobre Museologia e História de Arte enquanto propúnhamos uma série de intervenções na parte da conservação. Aos nossos olhos as reservas do MNSR eram um verdadeiro *filão por explorar*: aquele agregado de pintura neerlandesa que sobrevivera ao longo de mais de três séculos encerrava informações e conceitos próprios da cultura da Época Moderna que são matriz da arte europeia.

Apercebemo-nos então que as obras podiam servir um propósito extraordinário no Museu Nacional de Soares dos Reis: descobrir as raízes da representação de costumes, paisagem e natureza-morta afirmando mudanças entre o passado e o presente da Pintura. Com efeito, sendo a *Escola do Porto* um produto do romantismo e naturalismo europeu, vai reviver a chamada *Época de Ouro* da pintura neerlandesa reconstruindo-a na paisagem de costumes, arranjos de flores, interiores domésticos e cenas históricas num processo de assimilação gradual dos grandes temas e métodos da pintura nórdica do século XVII.

Esta absorção regista-se ao nível do colecionismo oitocentista e no meio artístico, propriamente dito, como resultado de viagens e da circulação de mestres e alunos da *Academia Portuense de Belas Artes*, da importação de modelos em gravura e da literatura de arte –movimento tendente a romper, como sabemos, com a subordinação aos clássicos e à religião fazendo emergir a necessidade de uma relação mais imediata entre a Arte e o homem da Época Contemporânea.

Posto isto, o projeto de trabalho fixou a seguinte formulação: a riqueza dos fundos de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis e Câmara Municipal do Porto consiste, não só no caráter abrangente de técnicas e motivos da pintura flamenga e holandesa, como no partido pedagógico que deles é possível extrair mediante os mais diversos meios formativos. O enunciado de tais pressupostos fez centrar a pesquisa em torno das seguintes questões:

- Será possível estabelecer um percurso coerente pela Pintura dos Países Baixos do sul a partir das coleções públicas da cidade, no Museu Nacional de Soares dos Reis e Câmara Municipal do Porto? Como recurso didático, formado por uma seleção de pintura da Escola de Antuérpia de reconhecido valor patrimonial, de que forma é que a sua exposição permitirá ao público de hoje alargar os seus conhecimentos em termos de história das mentalidades e da arte europeia? E como recurso científico, será que o estudo deste conjunto de obras poderá alargar-se e integrar um projeto de internacionalização da arte flamenga e holandesa, a cabo de institutos de investigação e museus com essa vocação nos E.U.A. e na União Europeia?

1.^a PARTE

QUESTÕES DE MUSEOLOGIA E HISTÓRIA

Capítulo I

Histórias em torno de uma coleção. Metodologia e problemas historiográficos.

Retribuir valor a este espólio implicou da nossa parte um exame prévio de cada obra para percepção dos seus problemas de conservação e atributos próprios. Este levantamento habilitou-nos a defender há alguns anos que valia a pena sujeitar as peças a intervenções de restauro¹ e propor o seu retorno à exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis. Na altura tivemos especialmente em conta a reforma em curso deste Museu Nacional e o anúncio da sua reabertura no âmbito do *Porto 2001, Capital europeia da cultura*². O projeto não teve aprovação final devido a critérios de programação. Disso não fazemos crítica embora seja importante constatar uma evidência histórica: nas últimas décadas tem-se descurado o valor da pintura europeia como recurso científico e didático e esse desinvestimento traduz-se na persistência de problemas na sua

¹.— Vd. of.º 603, de 10 Out.º97, proc. 24 MNSR, enviado ao Instituto Português de Museus (IPM) com anexo de um relatório-dossier do estado de conservação das peças destinadas à exposição permanente; of.º de 28 Out.º97, ent. 1139, proc. 24 MNSR, recebido com a resposta favorável do IPM; of.º de 9 Jan.º98, recebido do Instituto José de Figueiredo (IJF) informando sobre a impossibilidade de garantir os restauros; of.º 30, de 15 Jan.º98, proc. 24 MNSR, enviado ao IJF, com menção dos convites feitos a *ateliers* de restauro para obtenção de propostas de intervenção e orçamentos, além disso solicitando acompanhamento no estudo da pintura e exame das obras por parte de outras entidades, o qual deveria incluir a fotografia em infravermelhos para registo de inscrições e o exame radiográfico. Ver também: *Relatórios de restauro de Pintura* MNSR/ CMP, com propostas de tratamento de Maria Antónia Costa (3 Mar.º98), Maria Cândida Dâmaso Silveira (7 Ab.º98) e Raúl Leite (7 Ab.º98). Tendo sido inviabilizada a adjudicação a estes *ateliers* de restauro, as referidas propostas viriam a ser reenviadas ao IPM com atualização de orçamentos, em of.º de 29 Set.º00, mas não foi elaborada uma decisão final.

².— *Projeto de Exposição Permanente de Pintura e Escultura* MNSR/ CMP, com proposta de trabalho e planificação apresentada por Paula M. M. Leite Santos em versões consecutivas, elaboradas em 1998 e 2000.



Fig. 1 *Museu Nacional de Soares dos Reis (instalado desde 1940 no antigo Palácio dos Carrancas)*
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 19 129 (foto: J. Pessoa, 2001)

estrutura física, agravados pela inevitável passagem do tempo. O obscurecimento da camada polícroma e amarelecimento de vernizes formam uma espécie de *patine dos séculos* que afeta muitas obras em lista de espera para restauro nas reservas de arte do Museu Nacional de Soares dos Reis. É lógico que as motivações para conservar o património de pintura europeia não são hoje as mesmas que iluminavam as coleções portuguesas do século XIX -época em que na cidade do Porto despertou um grande entusiasmo em favor do passado. Esse respeito perdurou no seio da museologia portuense ao nível institucional, sensivelmente por meados da década de 1970, mas começou a assistir-se a um declínio de interesse sobre esta parcela do património. O fenómeno é difícil de explicar pois contradiz a tendência contemporânea para preservar e divulgar o legado do

passado, corrente que não parou de crescer na Europa nas últimas décadas do século XX e se fortaleceu com a aproximação do segundo milénio³.

Vimos que as obras de pintura flamenga e holandesa estão afetadas dentro do seu processo natural de degradação mas sobretudo por fatores de programação cultural e já dissemos ignorar as razões que travaram a valorização dessa parte do acervo de pintura, a qual nos dois últimos decénios está em situação de reserva. E que foi nesse estado de dispersão que a pintura flamenga e holandesa nos chamou a atenção, para publicarmos alguns artigos de Museologia e História de Arte fazendo simultaneamente propostas de intervenção e restauro. O fim era ensaiar um percurso expositivo pela pintura dos Países Baixos a partir das nossas coleções públicas, o que significa afirmar os valores didáticos da pintura da Escola de Antuérpia (núcleo mais consistente do acervo) e promover o avanço da história da arte conjugando esforços com organismos de investigação, eventualmente nos Estados Unidos e U. E.⁴

Na nossa cidade a reputação da pintura de Antuérpia faz aflorar o tema das relações entre Portugal e a antiga Flandres. Recorda a ligação privilegiada entre as cidades portuárias do Douro e do Escalda no âmbito do comércio atlântico que trouxe consigo a importação de objetos de luxo e de arte, principalmente os retábulos flamengos que se destinaram a instituições de assistência do Porto -as irmandades e confrarias- dirigidas por uma burguesia próspera que vemos muito ativa durante finais do século XV e a primeira metade de Quinhentos. Através da representação pictórica os burgueses viam aumentar o seu prestígio social, razão por que adquiriam pintura qualificada no Norte da Europa⁵. O exemplo mais conhecido de pintura

³.— Veja-se J. Ballart: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor e uso*. Barcelona, Ed. Ariel, 1997, p. 126 e sgg.

⁴.— Vd. Ofício n.º 91 MNSR, enviado pelo IPM a 22 Jan. '99, com documentos anexos de Gary Schwartz, constituídos por uma carta do Netherlands Institute for Cultural Heritage à Embaixada Portuguesa em Haia (Departamento de Assuntos Culturais) e convite de adesão dos museus portugueses ao recém-criado *Projeto CODART* (registado como fundação sem fins lucrativos na Câmara de Comércio de Amesterdão, em 18 Jun. '98, tendo como objetivo implementar a troca de informação sobre arte dos Países Baixos bem como todas as atividades relacionadas, em particular estabelecendo e mantendo uma rede internacional de curadores de coleções de arte holandesa e flamenga).

⁵.— J. Ferrão Afonso: «Na viragem de um século e de um mar: S. Pantaleão, a confraria de S. Pedro de Miragaia e o tríptico do Espírito Santo», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XXIV, n.º 6 (Jun. 2005), p. 166.

flamenga entre nós é o *Fons Vitae*, 1518-20 c., retábulo que terá sido encomendado por iniciativa régia em Bruxelas, a Van Orley ou a um mestre saído da sua oficina, destinado à Capela de S. Tiago na Sé do Porto onde se instituiu de início a Santa Casa da Misericórdia⁶. O culto do Santo Sangue não estava enraizado entre nós mas era forte a devoção ao Espírito Santo, a que se deve o encargo do *Tríptico do Espírito Santo* para o hospital da confraria de mareantes de S. Pedro de Miragaia, vindo de Antuérpia entre 1512-17⁷. Em dotes de casamentos e nos espólios de famílias também aparecem frequentemente alusões a painéis de “frandes” o que reforça este aspeto da atração pela arte flamenga no Porto quinhentista. Aliás não podemos esquecer o lugar desempenhado pelos mercadores flamengos no comércio grossista no século XVII e o seu importante papel na importação de produtos, tais como cereais, munições e armas, tecidos como linhos, baetas e sarjas, móveis como mesas, caixas e cofres, e metais como o cobre⁸. E na época posterior ao domínio filipino sabe-se que entraram na cidade muitas pinturas com temas religiosos e profanos sendo noticiados textualmente na posse de mercadores “lâminas a óleo ao divino, painéis de paisagens, frutos e figuras”⁹. Nessa altura aparecem apenas documentados dois nomes de pintores ligados à Flandres: um portuense que lá se formou e se relacionava com os flamengos do Porto e há notícia de outro pintor a óleo, natural da Flandres, cuja atividade não deixou rasto¹⁰.

⁶.— Pode ver-se, entre vários textos sobre o assunto, o ensaio de P. Dias: «Fons Vitae da Misericórdia do Porto», in *Tesouros da Misericórdia do Porto* (cat. Exp. Comissão Nacional para a Comissão dos Descobrimentos Portugueses, 1995), pp. 60-79.

⁷.— J. Ferrão Afonso: «Na viragem de um século....», op. cit., p. 165.

⁸.— Manuel Leão: «Arte flamenga no Porto seiscentista», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 2 (1994), p. 10.

⁹.— *Ibidem*.

¹⁰.— *Idem*, op. cit., p. 10 e sgg.

Durante a Restauração está demonstrado o intercâmbio artístico com a grande metrópole do Escalda na correspondência de um negociante de arte chamado André de Saintes¹¹. Seguramente esta documentação vai ser uma fonte de informação imprescindível no desenrolar da nossa pesquisa pois é muito esclarecedora quanto à identificação dos artistas de Antuérpia a quem se encomendava pintura, além de reforçar a ideia acerca do modo como era feita a importação de pintura e gravura aos mestres do Norte.

O gosto pelos flamengos e holandeses parece ter progredido ao longo do território nacional tendo em conta o remanescente de alguns espólios, de que conhecemos um conjunto de pintura a óleo sobre cobre no Museu Rainha D. Leonor em Beja¹². Bastante interessante é outra coleção de placas que examinámos em Tovar, na região de Coimbra, a qual remonta ao testamento de D. Pedro Vieira da Silva, Secretário de Estado de D. João IV, citadas em 1768 nos termos de “As oito lâminas e mais hum painel do Nascimento e outro com um cordeiro entre flores”¹³. Desse tempo também deve ser a *Ubicação de Santo António* atribuída a Willem van Herp que se documenta no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa¹⁴.

¹¹.— Roza Huylebrouck: *Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII com interesse para a História de Arte*, Separata da Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. VII (1990).

¹².— Paula M. M. Leite Santos: «Frans Francken II, Peeter Neefs e Simon de Vos (pintura em cobre nos museus do Porto e Beja)», in *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte* (APHA, 14-17 Nov. 2001), Almedina, 2004, pp. 791-815.

¹³.— António Garrido: *Casa da Espertina*. Coimbra, ed. autor, 1961, p. 27.

¹⁴.— Paula M. M. Leite Santos e Vítor Serrão: «Uma réplica oitocentista de Willem van Herp pelo pintor surdo-mudo Francisco José Marques», in *O gesto e a palavra*, Lisboa, Ed. Caminho, 2006, pp. 407-419.



Fig. 2 *Aspeto interior do Museu Soares dos Reis depois de 1911 (ilustra o salão de quadros do antigo Museu Portuense de Pinturas e Estampas instalado em 1833 em S. Lázaro).* © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 22 832 (foto: J. Pessoa, 2001)

Mas para o século XVIII há uma fonte literária de referência que é o texto do inspetor da Galeria de Dresden, Pietro Guarienti, que viajou em território luso entre 1733-36, citado por A. Raczynski nas suas *Lettres en Portugal*¹⁵. Reconhece-se na voga neerlandesa uma das expressões de maior impacto no colecionismo iluminista mas temos de dizer que em Portugal este assunto é muito obscuro e, mesmo assim, entre os poucos casos de coleções que descrevemos, abundam os pequenos formatos em placas de reprodução fazendo supor que foram as reduções em chapa cúprica que fizeram brilhar a pintura flamenga neste período. Na venda mais importante de obras de arte até então realizada em Portugal, o espólio de pintura da rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon, ascendente a cerca de 182 títulos, era extenso o grupo de obras seiscentistas e entre os flamengos figuravam os nomes de Jan Brueghel e David Teniers pela autoria de naturezas-mortas e

¹⁵.— Cf. A. Raczynski: *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents par (...)*. Paris, Jules Renouard et C.^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1846, pp. 311-313.

bambochatas (hoje de paradeiro incerto)¹⁶. A mesma atitude de colecionar pintura foi seguida na corte por Fernando II, que contava com predomínio de costumes holandeses e flamengos e a quem o Museu Nacional de Arte Antiga deve alguns títulos que lhe foram doados pelo rei mecenas¹⁷. Nas coleções museológicas de formação mais recente da capital aparecem esporadicamente peças de arte flamenga, como sucede na Casa Museu Anastácio Gonçalves e na Fundação Medeiros e Almeida, mas de um modo geral prevalecem as cópias nas reservas dos nossos museus, como a série da *Vida de Casta Susana* tirada de gravura neerlandesa, que se guarda nas reservas do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães¹⁸.

A cidade do Porto parece ter-se mantido fiel ao gosto pela pintura nórdica. Não é por acaso que cópias e originais foram saqueados em 1834 para integrar os seus primeiros fundos museológicos. São factos a assinalar o núcleo de pintura sobre cobre retirada ao Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e algumas réplicas subtraídas ao museu da Congregação de S. Bento sediada em Tibães (Braga) para constituírem o Museu Portuense, que aliás reforçam a ideia de que as réplicas em pequenos formatos recebiam grande atenção no colecionismo setecentista¹⁹. Na esfera do privado, a pintura flamenga e holandesa coligida por João Allen é a de maior qualidade que conhecemos relativamente à primeira parte do século XIX e tem sido explorada com base nos documentos que encontrámos em arquivo. Conhecido negociante do Porto, militar ativo no

¹⁶.— Pode ver-se o que dissemos a este respeito em «A coleção de Pintura de D. Carlota Joaquina de Bourbon. O seu resultado na formação do Museu Nacional de Arte Antiga», *Vária Escrita*, Sintra, Câmara Municipal, n.º 2 (1995), pp. 261-312.

¹⁷.— Sobre o assunto consulte-se A. Vieira Santos: *Obras Primas da Pintura estrangeira no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, Artis, 1965.

¹⁸.— Paula M. M. Leite Santos: «Pintura nórdica», in *A coleção de pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII*. Lisboa, IPM, 1996 (catálogo por José A. Seabra, I. Vandevivere, V. Serrão *et. al.*), pp. 148-153.

¹⁹.— *Idem*. «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia Portuguesa», *Museu*, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; *idem*. «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVI, n.ºs 9-10 (Set.-Out. 1997), pp. 285-295; *idem*, n.ºs 11-12 (Nov.-Dez. 1997), pp. 342-350 (III. 'A Coleção de Pintura do Mosteiro de Tibães'); 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), pp. 12-21; *idem*, n.º 3 (Mar. 1998), pp. 81-89; *idem*, n.º 4 (Ab. 1998), pp. 114-120 (IV. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra').

cerco à cidade, colecionador que esteve na génese do museu do município, sobre ele já publicámos muito material²⁰. Esses estudos preliminares é que estão na base da catalogação de várias obras seleccionadas nesta dissertação, a que foi aplicado o método do reconhecimento inventarial sendo a partir daí possível estabelecer uma grelha com a localização das obras no Museu Nacional de Soares dos Reis, depositário da coleção municipal desde 1940. O nosso interesse pela museologia histórica e a atividade que desenvolvemos como conservadora naquele Museu Nacional encontraram na coleção Allen e no seu vasto espólio documental um terreno fértil de exploração, mas temos de reconhecer que há também peças interessantes que se podem resgatar noutras coleções à nossa guarda, como a doação Osório, o Legado Pinto dos Santos Vilares e a da Casa Museu Fernando de Castro, estas duas últimas do Património do Estado.

Detenhamo-nos na caraterização do Museu Nacional de Soares dos Reis enquanto instituição ligada à Arte. Define-se por um longo percurso institucional, como organização vocacionada para a história da arte. Projetada a sua trajetória em direção ao passado da museologia portuguesa, verifica-se que foi o primeiro museu público de arte do país que o século XIX viu nascer com a designação de Museu Portuense. Foi precisamente no ano de 1833 que o regente D. Pedro, duque de Bragança, mandou estabelecer o *Museu Portuense de Pinturas e Estampas*, a partir dos quadros e painéis dos conventos abandonados e casas sequestradas em plena guerra civil. A legalização do estabelecimento seria decretada no reinado de D. Maria II (Dec.-lei de 12. 09. 1836) enquadrando-se na política de incentivo cultural do ministro Passos Manuel, que em simultâneo procedia à criação da *Academia Portuense de Belas Artes* (Dec.-lei de 22. 11. 1836).

²⁰.— Veja-se o que dissemos na versão publicada da nossa dissertação de Mestrado em Museologia e Património *Um colecionador do Porto romântico - João Allen (1781-1848)*, FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.



Fig. 3 *Lacre da Municipalidade do Porto (verso Pin 765 CMP/ MNSR)*
 © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 2644_1
 (foto: Carlos Pombo, 2004)

Inicialmente programado como um museu de arte, assim se definiu ao longo do século XIX instalado no extinto Convento de Santo António, em S. Lázaro (fig. 2). O imóvel albergava também a Real Biblioteca e a Academia de Belas Artes e, deste modo, a galeria de exposição do Museu manteve estreita e profíqua relação com as áreas disciplinares da pintura e escultura portuenses, que formam o mais importante conjunto artístico do Museu Nacional de Soares dos Reis: o núcleo de Escultura e Pintura da Escola do Porto. Em 1937 o Estado adquiriu o Palácio dos Carrancas para instalação do MNSR (fig. 1). À sua vocação de museu de Arte, ligado às espoliações liberais e ao ensino artístico, veio juntar-se a tradição do colecionismo privado no Porto e o seu interesse pela arte e artes decorativas. A via de integração destas categorias foi o depósito das coleções do antigo Museu Municipal do Porto (1850-1940), oriundo da coleção Allen, caracterizadas pela diversidade de matérias (figs. 3 a 6). Posteriormente o Museu Nacional de Soares dos Reis viria a enriquecer o seu acervo com doações, aquisições e transferências. Será útil ver alguns aspetos sobre a evolução da coleção de Pintura, de que faremos uma síntese dos fundos que se guardam em reserva, resultantes da espoliação de mosteiros, proveniências académicas e outras incorporações bem como do depósito camarário.

A COLEÇÃO DE PINTURA DO MNSR: INCORPORAÇÕES DE CONVENTOS E MOSTEIROS EXTINTOS, AQUISIÇÕES DO ESTADO, LEGADOS E DOAÇÕES.

1833 e 1834: Fundo Antigo do Museu formado pelas primeiras incorporações no antigo Museu Portuense constantes dos Inventários de 1834 e 1839, procedentes dos conventos do Porto abandonados (igreja de S. Lourenço, Brevia dos Bernardos, Santo António da Cidade, S. Elói, igreja dos Congregados e Convento de S. Francisco) e mosteiros extintos (Mosteiro de S. Martinho de Tibães e Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra).

1839 a 1932: Pintura e Desenho proveniente da Academia Portuense de Belas Artes, formada no essencial por obras de pensionistas e professores dos períodos romântico e naturalista. Inclui também este acervo uma série de retratos de João Glama Ströberle, adquiridos pela Academia a João de Almeida Santos.

1926 a 1930: Legado de José Meireles Júnior ao Museu Nacional de Soares dos Reis formado por 87 pinturas de autores portugueses dos sécs. XIX-XX.

1938: Legado do Dr. José de Figueiredo ao Museu Nacional de Soares dos Reis.

1941 e 1942: Diversas aquisições através do Fundo João Chagas e várias ofertas.

1943: Legado de Maria Teresa Rizzo Terra ao Museu Nacional de Soares dos Reis, constituído por 55 pinturas a óleo de autores portugueses dos sécs. XIX-XX.

1944: Legado de Manuel Maria Lúcio de 17 obras de pintores portugueses do séc. XIX.

1949: Diversas aquisições através do Fundo João Chagas em que se incluem obras de Armando Basto e António Carneiro.

1950 a 1974: Número significativo de compras através do Fundo João Chagas, sobretudo de autores portugueses dos sécs. XIX-XX.

1962: Legado de Berta Pinto dos Santos Vilares, constante de 76 pinturas a óleo sobre tela, 6 quadros a óleo sobre cobre, 4 aguarelas e 3 desenhos, essencialmente formado por obras de autores portugueses do séc. XX.

1975 a 1981: Sucessivos legados de Alice A. Azevedo, Maria Alice Figueiredo S. Rosa, Carolina Oliveira e Eng.º Gaspar Natal.

1973: Oferta ao Museu Nacional de Soares dos Reis de uma coleção de desenhos de Elsa Halthause, por Henrique Delgado Westenfeld ²¹.

1977 e 1978: Aquisição de inúmeras peças de autores contemporâneos.

²¹.— Integram também a coleção diversos núcleos de Desenho provenientes do Legado Meireles, um conjunto importante de desenhos de António Soares dos Reis e outros autores dos sécs. XIX-XX.

A COLEÇÃO DE PINTURA DA CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO EM DEPÓSITO NO MNSR DESDE 1940 (Dec.-lei n.º 27 878, de 21 de Julho de 1937)

1849: Aquisição pelo Município de uma extensa coleção de 599 quadros à família do colecionador João Allen, constantes de um documento de avaliação elaborado nessa data por João Batista Ribeiro, integrando pintura do séc. XVI ao primeiro terço do séc. XIX, de diversas escolas estrangeiras e autores nacionais. Constituiu o núcleo do antigo Museu Municipal do Porto que na sua maioria consta do *Catálogo Provisório da Galeria de Pintura*, por Eduardo Allen, publicado em 1853.

1911: Doação da pintura de Júlio Osório à Câmara Municipal, inventariada em 113 títulos de autores, europeus e nacionais.

1940: Legado Cristiano Augusto da Silva à Câmara Municipal, constituído por 13 pinturas de autores portugueses do século XIX e diversas peças da China.

1941: Legado Honório de Lima à Câmara Municipal de importante coleção com 21 telas de Silva Porto.

Em termos da relação entre a Pintura e a atividade museológica, tal como foi concebido pelos seus fundadores o MNSR não restringe as suas práticas à recolha e exposição de obras mas tem algumas linhas de investigação. Sob este ponto de vista diremos que o registo de objetos, que alcança a cifra de cerca de 13 000 números, revela um programa equivalente aos museus mistos. Cronologicamente abrange desde épocas mais remotas à era contemporânea, como vimos, não só com variadas coleções de valor artístico, em que se distingue a escultura do patrono António Soares dos Reis, ou ainda as chamadas “artes industriais”, mas também incluindo testemunhos históricos com algum pendor local. Neste contexto, a coleção de Pintura ascende ao total extraordinário de cerca de 3 000 exemplares, sendo no seu conjunto o único acervo capaz de refletir, por si só, o percurso histórico da instituição. As linhas de investigação do MNSR dirigem-se, por conseguinte, para os seus fundos próprios: o Círculo Dr. José de Figueiredo, que lhe é afeto, edita desde 1940 uma revista anual, que admite trabalhos de todos os campos do saber artístico, dentro e fora do país (Espanha e Brasil). Constituindo oportunidade única de publicação dos fundos próprios, verifica-se, porém, que são muito raros os artigos que a eles dizem respeito, se confrontados com a produção de fichas descritivas ou outros títulos saídos nos primeiros números desta esplêndida publicação. Para além disso, a política editorial do MNSR e CMP, que em tempos se efetivou nalguns títulos de referência, de que são marcos o *Catálogo Provisório* de 1853



Fig. 4 *Antigo Museu Municipal do Porto (aspecto do interior)*
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 22 831
(foto: J. Pessoa, 2001)



Fig. 5 *Lacre da coleção Allen* (foto: Carlos Pombo, 2004)

e o *Guia do Museu Municipal do Porto* de 1902, é hoje indefinida sendo inexistentes os catálogos gerais e escassos, os parciais de Pintura, aliás reduzidos a um único relativo ao século XIX-XX²².

Nesta conformidade, a coleção de Pintura antiga só muito esporadicamente beneficiou de atenção por parte dos estudiosos, que a ela teem vindo a recorrer a título pontual, na organização de mostras temporárias exteriores ao MNSR ou, mais raramente, na elaboração de dissertações académicas. Por outro lado, o encerramento em reserva dos chamados “primitivos” e das telas dos séculos XVII e XVIII, motivado pela remodelação do edifício entre 1994 e 2001, e a não contemplação dos mesmos na programação fixa do MNSR, já referida, bem como o débil estado de conservação de muitos quadros provam o desinteresse gradual que tais matérias veem merecendo da comunidade académica, muito em particular o barroco flamengo, como vimos. O progressivo declínio e o desinvestimento no estudo são índices do desnível cultural que vimos constatando. Deste modo, se entre as décadas de 1920-40 se registam algumas pesquisas em torno destes assuntos, sobretudo relacionando-os com a história do antigo Museu Portuense, em anos subsequentes baixou o número de publicações da especialidade. Relativamente à pintura nórdica podemos enunciar apenas os trabalhos levados a cabo por Pedro Vitorino em *Os Museus de Arte no Porto* de 1930 e na série “Museus, galerias e coleções” da *Revista de Guimarães* de 1927-36, seguido por Vasco Valente, nos seus *Relatórios* de 1936. A comparação com situações análogas de importantes museus nacionais, como o Museu Nacional de Arte Antiga, é surpreendente e reveladora de um certo desfavorecimento em que caíu o setor —a falta de vinculação a programas oficiais de restauro e análise científica de obras de arte e inexistência de convénios com centros de investigação e outras entidades, como o programa CODART (atrás anotado), institutos universitários e arquivos, denunciam a ausência de iniciativas de cooperação com organismos especializados em pintura europeia.

²².— Em relação aos catálogos gerais veja-se *Museu Nacional de Soares dos Reis: Roteiro das coleções*. IPM, 2001; e quanto aos parciais ver monografia *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: IPM, 1996.

Por sua vez, a Biblioteca do MNSR, outrora conhecida como uma das mais bem abastecidas do país em matéria de Museologia, não tem progredido no setor de pintura antiga, nomeadamente europeia, embora haja a destacar a copiosa hemeroteca. É também muito deficitária a documentação de arquivo, salvo a reunião na secção administrativa dos livros de correspondência do Museu Nacional de Soares dos Reis e Museu Municipal do Porto, bem como de doações e legados recentes. Além desta documentação pouco mais há para consulta estando disperso o valiosíssimo material de estudo, referente à história da instituição, pelos fundos de arquivos da cidade: destaque-se, a título de exemplo, a vasta documentação da coleção Allen e os *Inventários do Museu Portuense de 1834 e 1839* –imprescindíveis fontes para o tema em análise.

Como inicialmente anotámos, na rubrica conservação os núcleos de pintura flamenga e holandesa do MNSR e CMP revelam de um modo geral deficiências, quer em relação ao estado dos suportes quer ao nível da substância cromática, suscitando uma campanha de restauro. Anuncia-se desde 1997, como igualmente apontámos, ano em que preparámos os *dossiers* de restauro com as nossas observações, complementadas com as descrições e propostas de tratamento de três ateliers especializados em pintura. Na redação deste texto usámo-las nas anotações às peças como parte integrante das fichas técnicas. O rastreio a que procedemos pela observação direta, à luz rasante e com lâmpada monocromática de sódio e de UV em certos conjuntos de peças, assim como o levantamento feito a partir dos dados das fichas de inventário revelaram ser grave a situação de degradação de alguns exemplares (nalguns casos estão excluídos destes ensaios) razoável a de muitos outros e boa a de uma escassa minoria. O obscurecimento por sujidade da película pictórica e o amarelecimento de vernizes é praticamente uma constante, para já não falar das lacunas detetadas ao nível das camadas intermédias e superfície dos quadros. Tudo isto porque em épocas passadas as deficientes condições de exposição e sobretudo de reserva a que foi submetida a coleção prejudicaram inevitavelmente o seu estado de conservação. Portanto falta fazer a consolidação de suportes, grades e molduras, e da substância cromática de grande parte das peças de pintura flamenga e holandesa.



Fig. 6 *Antigo Museu Municipal do Porto (aspecto da exposição de pintura da coleção Allen)*
 © Instituto dos Museus e da Conservação. I.P - IFN 22 831 (foto: J. Pessoa, 2001)

Deve demarcar-se um último aspeto que se prende com o contexto histórico²³. A atividade dos pintores representados nos vários ensaios situa-se grosso modo durante o governo dos arquidukes Alberto de Áustria e Isabel Clara Eugénia e estende-se principalmente pelo reinado de Filipe IV²⁴. Em Antuérpia a decoração de conventos e igrejas, oratórios e santuários fez ativar grandes pintores de história mas também deu trabalho a outros de ordem secundária: era preciso tratar da destruição iconoclasta, velar pelo adorno de santuários e de igrejas de peregrinação (de

²³.— Sobre o fundo histórico-artístico seguimos, entre diversos textos de catálogos, os autores Georges-H. Dumont: *Histoire de la Belgique. Des origines à 1830*. Bruxelas, Le Cri édition, 2005; Hans Vlieghe: *Arte y Arquitectura Flamenca (1585-1700)*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1998.

²⁴.— Governadores dos Países Baixos meridionais. Reinado de Filipe III de Espanha: 1598-1621 Arquiduque Alberto de Áustria e Isabel Clara Eugénia. Reinado de Filipe IV de Espanha: 1621-1633 Isabel de Espanha; 1633-1634 D. Francisco de Moncada, Marquês de Aytona; 1634-1641 D. Fernando de Habsbourg, Cardeal-Infante D. Fernando de Espanha; 1641-1644 D. Francisco de Melo, Conde de Assumar; 1644-1647 D. Manuel de Moura Corte-Real, Marquês de Castelo Rodrigo; 1647-1656 Leopoldo Guilherme de Habsbourg; 1656-1659 D. João de Espanha; 1659-1664 D. Luís de Benavides Carrillo, Marquês de Caracena; 1664-1668 D. Francisco de Moura Corte-Real, Marquês de Castelo Rodrigo.

fundação recente), honrar patronos de confrarias e, enfim, prover com imagens, segundo o calendário litúrgico, os altares de igrejas. Paralelamente assiste-se ao fenómeno de ascensão social da burguesia na grande cidade portuária, a qual contribuiu em larga escala para o incremento artístico. Se a estes fatores de ordem religiosa e social juntarmos o regresso de muitos artistas emigrados devido às *Tréguas dos doze anos* (1609-1621) e a atração exercida pelo regresso de Rubens a Antuérpia em 1608 vemos que estavam reunidas localmente circunstâncias extraordinárias para o fomento da criação artística. Na realidade a cidade parecia funcionar como um híman atraindo artistas de toda a ordem, com reflexo no incrível aumento do caudal de pintores do grémio de S. Lucas.

No âmbito da arte na Reforma Católica estipulava-se que o dogma seguisse os preceitos das Sagradas Escrituras centrando-se na veneração a Cristo, à Virgem Maria e aos Santos, mediante orientações de estilo que aconselhavam o respeito e a dignidade no tratamento dos temas, compilados em obras de iconografia cristã. Por sua vez, regista-se a difusão de obras de pintura através da gravura, fator que contribuiu imenso para a disseminação do gosto pela arte junto do grande público. As imagens piedosas de pendor sentimental, que desempenharam importante papel na consolidação do culto, devem-se principalmente à influência da Companhia de Jesus.

Os templos católicos não tinham o exclusivo dos encargos de arte religiosa sendo esta extensível aos mosteiros e conventos bem como ao culto doméstico. É nesta lógica que assenta a produção de peças de pequena dimensão –onde se incluem versões e cópias– que ajudavam os fiéis na oração podendo também servir como exemplos de conduta moral à família cristã. Estes hábitos de consumo de pintura com fins moralizadores estão aliás comprovados em inventários de Antuérpia do século XVII que diversos investigadores já deram a conhecer. Como é lógico, a pintura histórica profana –onde entram temas da cultura clássica e de significado político– tinha um alcance social mais restrito e relaciona-se com o aumento crescente de indivíduos com

educação em humanidades (designadamente os membros do círculo do neoestoicismo de Justus Lipsius). A pintura vista como manifestação cultural e de poder do indivíduo na sociedade é portanto um traço comum que se impõe na arte e no colecionismo de Antuérpia.

Temas da vida mundana e quadras rústicas, a paisagem e a natureza-morta saem normalmente fora da esfera da erudição e talvez uma das causas principais da procura destes assuntos esteja enraizada em interesses das corporações profissionais. Independentemente da afirmação do estilo pessoal dos artistas como critério de apreciação de uma obra no meio artístico antuerpiense, o nível da pintura transacionada passava ainda pelo controle local da qualidade dos suportes e pela obrigação que tinham os comerciantes de arte em inscrever-se no grémio de S. Lucas. E é obvio que este grau de exigência se prendia com o colecionismo, atividade que em Antuérpia assumiu contornos sem paralelo. Neste quadro era natural que houvesse mais rigor na identificação da autenticidade das obras, aspeto que se traduziu no hábito crescente de os pintores rubricarem as suas peças. O processo de produção é outro tópico de enorme importância na caracterização da Escola de Antuérpia desde o século XVI: tem a ver com a divisão do trabalho, estruturado na horizontal, o que quer dizer que os artistas se especializavam em determinada categoria da pintura podendo colaborar entre pares em torno da mesma composição. A especialização dos pintores prende-se com a necessidade de responder com eficácia às flutuações de gosto dos *liefhebbers*, ou seja, os aficionados por pintura, mas também se liga a um mercado aberto à Europa e às zonas de influência espanhola no Atlântico.

Falar da pintura de Antuérpia na chamada *Época de Ouro* significa pois falar de uma produção de qualidade feita de forma massiva sendo extensível a todas as categorias, por sua vez em permanente subdivisão. Se este aspecto da interpenetração de géneros constitui uma das facetas mais características da pintura dos mestres escaldenses do século XVII, dele resulta a dificuldade em dividir um texto em partes pelas categorias pictóricas, problema que nesta abordagem tenta

contornar-se estruturando-o em diversos ensaios divididos entre a Pintura figurativa, floral e animalista, somatório de pesquisas parcelares que mostram a variedade de temas dos mestres de Antuérpia. Nestes ensaios desenvolvemos, dentro do possível, o seguinte modelo de análise:

Denominação/ título	Identificação do tema/ motivo
Descrição	Cena representada
Análise crítica	Composição, desenho, colorido/luz e expressão
Representação	Iconografia
Análise cultural	Época de produção/ autor/ destinatário
Avaliação	Estudos comparados com outras obras
História	Origem/ Proveniência
Valor patrimonial	Critérios culturais contemporâneos

Depois dos capítulos faremos algumas considerações finais com uma sugestão de trabalho para futuro, onde nos posicionamos como um dos intervenientes no processo de gestão do património com empenho em formar equipas de trabalho e tirar o máximo partido da coleção, numa ótica alargada preferencialmente ao acervo de pintura flamenga e holandesa vistas no seu conjunto.

2.^a PARTE

PINTURA FIGURATIVA

Capítulo II

Dois *Calvários* do atelier de Louis de Caulery provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

A partir da existência de dois calvários a óleo sobre cobre marcados no reverso, no Museu Nacional de Soares dos Reis e Casa Museu Fernando de Castro, levantam-se questões de autoria e de definição estilística, iconografia e origem com vista a recuperar o valor de uma produção oficial cujo significado se dissipou em cerca de três séculos de permanência em Portugal. Temos de recuar ao início da Época Moderna, em que exerceu influência um francoflamengo, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580-Antuérpia 1621), como pintor de assuntos religiosos, alegorias e temas mundanos.

1. O *Calvário* do Museu Nacional de Soares dos Reis Trata-se de um pequeno formato em chapa de cobre (fig. 1)²⁵ que está documentado quanto à sua origem em Portugal: o santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. A Crucificação é tratada como um festim que contradiz o acto da Paixão: vemos um desfile de tipos humanos que vão desde um contingente de

²⁵.— Atelier de Louis de Caulery (Cambrai 1580 c.-Antuérpia 1621). Título: *Calvário*. Cronologia: Primeiro terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Insc.: No reverso, à pena: «Da Nassens» e o monograma M. a giz amarelo, insc. com o n.º 368. Marcas: No reverso da placa metálica observa-se a marca GKº inscrita num duplo círculo perolado. Estado de conservação: No suporte observa-se uma amolgadela na lateral esqª, que não afetou a policromia. Verdete observável pelo reverso. Substância cromática de consistência muito fina, aplicada diretamente no suporte metálico; destaca-se o manto da Virgem. Pequenas lacunas e destacamento de partículas, em especial nas tonalidades escuras (cavalo ao centro, cruz da dirª, fundo). Superfície riscada. Nos quatro ângulos há lacunas mais ou menos extensas, encontrando-se a inf. esqª com repinte. Dimensões: 41 x 32,1 cm. Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (33 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Atribuída ao “Mestre das Crucificações” por Ursula Härting, com aproximação a Louis de Caulery, em cartas pessoais de 18 Dez. 1991 e 29 Fev. 1992. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Calvario em Cobre»; N.º 370 Inv. 1834: “O Monte Calvario”/ A. 15; L. 11-5 (polegadas e linhas); N.º 66 (cobres) Inv. 1839: *idem*, A. 14-7; L. 11-6 (polegadas e linhas); N.º 33 Inv. MNSR: Obra do séc. XVII. Bibl.: SANTOS, Paula M. M. Leite: «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. ‘Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra’», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 3 (Mar. 1998), pp. 86, 87; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 8 (1999), p. 295.

soldados nas suas montadas às figuras populares na linha da frente, passando pelas divindades que lamentam a morte de Jesus junto à cruz. Sobressaem o colorido dos gibões guarnecidos a ouro e os reflexos brilhantes nas couraças, os capacetes emplumados e os turbantes turcos, cavalos de garupas enfeitadas, bandeiras e estandartes.

O quadro não está assinado mas sugere o estilo da oficina de Louis de Caulery pelo modo de compor com gentio cerrado, disposto em fiadas, pelos grupos de figuras sentadas em primeiro plano e a indumentária oriental. A técnica de iluminar é outro aspeto crucial neste tipo de composições e aqui temos de ter em conta a alternância de zonas de luz e sombra e efeitos de contraluz; enquanto no fundo distante se esbatem luminosos cinzas, no plano médio acentuam-se as cores de vermelho e amarelo e brilham os dourados. Estes aspetos críticos da obra são captados ao pormenor pois a finalidade das peças era chamar a atenção do observador levando-o a venerar o Sacrifício Divino.

Se compararmos esta placa com outras de orientação vertical verificamos que teem como traço comum o facto de não estarem assinadas. Portanto é preferível confrontá-las com obras genuínas e, neste caso, a acareação deve ser feita com duas *Crucifixões* originais pintadas a óleo sobre madeira, de forma horizontal.



Fig. 1 *Calvário*, atelier de Louis de Caulery (óleo/ cobre 41 x 32,1 cm). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis ((33 Pin MNSR) © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 4199 (foto: J. Pessoa, 1994)

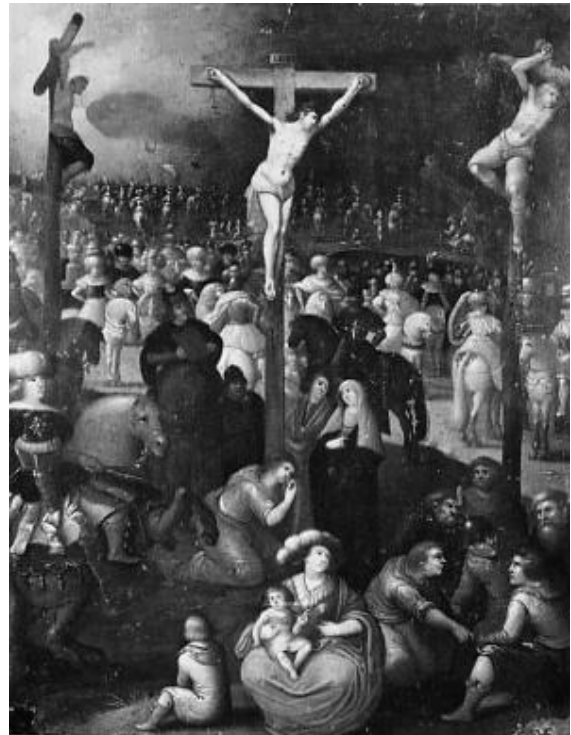


Foto: Teófilo Rego (cl. 2780 p. b)

Em primeiro lugar temos a tábua que pertence à Galeria de Jonckheere e está assinada «Louis de Caulery 1617» (fig. 2)²⁶. A obra tem de ser tomada como base de referência, conforme aponta M. Díaz Padrón, pois a partir daqui podem definir-se os critérios classificativos das crucifixões²⁷. A segunda tábua é outro *Calvário* de formato horizontal vendido na Sotheby's de Londres, de que

²⁶.— *O Calvário*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 75 x 123 cm, ass. e dat. «Louis de Caulery 1617», Paris, Galerie de Jonckheere (1990), proveniente de uma coleção privada dos EUA.

²⁷.— Matías Díaz Padrón e Mercedes Royo-Villanova: «Una Crucifixión de Louis de Caulery en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, T. XIV (1993), pp. 41- 52. O Autor refere que, vistas em aproximação, as numerosas figuras que animam a cena são surpreendentemente ataviadas de forma luxuosa com vestes de vivo e denso colorido. Os cavaleiros levam turbantes vistosos e toucados emplumados e alguns, armaduras e elmo. Em primeiro plano, à esquerda, distinguimos uns soldados em meia penumbra recortando-se as suas silhuetas enquanto várias mulheres com crianças, à sua direita e também sentadas, se voltam para o espetador desligando-se do drama. Os personagens são típicos de Caulery, convencionais e ingénuos, de rostos redondos e lisos, frontes altas, olhos redondos muito característicos —o que coincide com Frans II Francken— boca pequena e barbicha, as mulheres especialmente teem o nariz pequeno e pontagudo com toque claro na ponta e o colo largo.

possuímos uma imagem onde se lê perfeitamente a assinatura e data «Cauley in fecit 1619» no centro da base (fig. 3)²⁸.

Deu-se o nome convencional de *Mestre das Crucifixões* ao autor destas tábuas, Louis de Caulery, devido a um certo número de versões de calvários que chegaram até nós atribuídos à sua oficina. Retomando a placa coimbrã, o resultado da comparação leva a considerá-la obra de atelier pois há manifestamente uma perda de qualidade no desenho que se deteta em exame de pormenor. As figuras de Cristo e os ladrões, bem como os grupos de populares situados na linha da frente e os figurantes em zonas de penumbra, sugerem que estamos perante uma versão com variantes de originais de Caulery. Um nível inferior na definição dos rostos e no modelado dos corpos mostram claramente a distância que separa o *Calvário* do Museu Nacional de Soares dos Reis do estilo genuíno do mestre francoflamengo. E em termos da disposição das partes no conjunto há uma inversão de figuras, que é mais visível no grupo da Virgem, S. João Evangelista e Santa Maria Madalena aos pés da cruz. Falta considerar a expressão, aspeto em que geralmente estas peças de cobre ficam aquém dos calvários a óleo sobre madeira assinados (mesmo se descontarmos o facto de o menor tamanho e disposição das placas implicar perda de espaço para o desenho de pormenores).

Um ponto comum é que tanto nas lâminas como nas pranchas as representações são sempre bastante artificiais, ultrapassando a função das obras de culto especialmente dedicadas à Paixão de Cristo: estamos numa fase de transição ainda presa ao estilo teatral da pintura do século XVI e é nessa medida que temos de interpretar as criações da Paixão do círculo de Caulery: são dominadas pelos aspetos decorativos que prevalecem sobre a expressão sentimental.

²⁸.— O *Calvário*, Louis de Caulery (Cambrai c.1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 53,5 x 73,5 cm, ass. e dat. na base e ao centro «Cauleri in fecit 1619», Sotheby's, Londres, 05. 07. 1995, lote n.º 223.



Fig. 2 O Calvário, ass. e dat. «Louis de Caulery 1617» (óleo/ mad. 75 x 123 cm)
© Galerie de Jonckheere, Paris (1990)

Ilação importante a tirar da comparação entre o *Calvário* do MNSR e os originais de madeira de orientação horizontal é a de que as placas pertencem a uma produção esteriotipada onde se alinham outros pequenos formatos a óleo sobre cobre. Neste ponto há que dizer que os quadros do atelier de Caulery aparecem nalguns casos com marcas de fabricantes de suportes de Antuérpia, situação que a chapa coimbrã ilustra pois tem no reverso a marca GK^o inscrita num duplo círculo de pérolas (fig. 1 a). Atribuível ao atelier de Louis de Caulery é também outro *Calvário* pintado em placa marcada GK^o, que igualmente pertencia ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra saqueado em 1834, tema que vamos tratar no ponto II. 2.

Falta introduzir agora o problema da distinção entre versões de atelier e cópias. Em geral os calvários supostamente saídos do atelier franco-flamengo são versões com acabamento de

qualidade, a qual, inclusivamente, em certos casos é corroborada pela marca de garantia do suporte, e, portanto, não há que confundi-los com cópias. Por exemplo, não há dúvida de que é uma réplica o pequeno *Calvário* da Galeria Nacional de Praga²⁹, baseado num painel original que foi vendido na Sotheby's em 1996 (conhecêmo-lo por diapositivo sabendo que tem marcas da guilda e de um fabricante de suportes de Antuérpia)³⁰; desconhecemos o seu paradeiro mas é muito interessante saber da existência, em Praga, de uma cópia literal dessa *Crucifixão* de Caulery, que nos vem dizer algo acerca do eco que tiveram as típicas peças do mestre valão. Também não há dúvida que foram feitas cópias *a posteriori* na América Latina. A propósito disso, é preciso dizer que estas cópias nos falam da irradiação dos quadros de devoção de Caulery em regiões cristianizadas além do Atlântico, influência que fica demonstrada nas placas de cobre pintadas e assinadas por Baltasar de Echave Ibía (México 1600-1644), designadamente em duas *Crucifixões* do Museu Regional de Guadalajara e também num *Caminho para o calvário* do Museo Universitario de Puebla³¹. Sobre a iconografia tradicional de Cristo entre os ladrões em pintura sobre cobre e sua irradiação para zonas de influência espanhola lançamos alguns tópicos no ponto II. 4.

²⁹.— *Calvário* (cópia), seguidor de Louis de Caulery, óleo/ cobre 74,5 x 101,5 cm. Hist.: Coleção do Príncipe Metternich, castelo de Plasi, antes de 1945; adquirido pela Galeria Nacional de Praga em 1948 (Inv. 0 9713). O catálogo da Galeria Nacional de Praga sugere, no comentário desta peça (que figura com n.º 48), que talvez seja uma réplica do quadro assinado de 1619, leiloado em Londres pela Sotheby's, a 5 Julho 1995, com o n.º 223. Mas somos de opinião que esta cópia se baseou na versão original do calvário por Caulery, que identificámos como sendo um painel com duas marcas, uma dos painéis da guilda de Antuérpia e outra do fabricante do suporte, que passou na Sotheby's, Londres, 30. 10. 1996, lote n.º 102.

³⁰.— *Crucifixão (porta-esponja)*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 59 x 85 cm; tem duas marcas no reverso: uma dos painéis da guilda de Antuérpia e outra do fabricante do suporte. Sotheby's, Londres, 30. 10. 1996, lote n.º 102.

³¹.— Veja-se C. Bargellini: «Baltasar de Echave Ibía», in *Copper as Canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, Phoenix Art Museum; New York-Oxford, 1999, pp. 184-187.

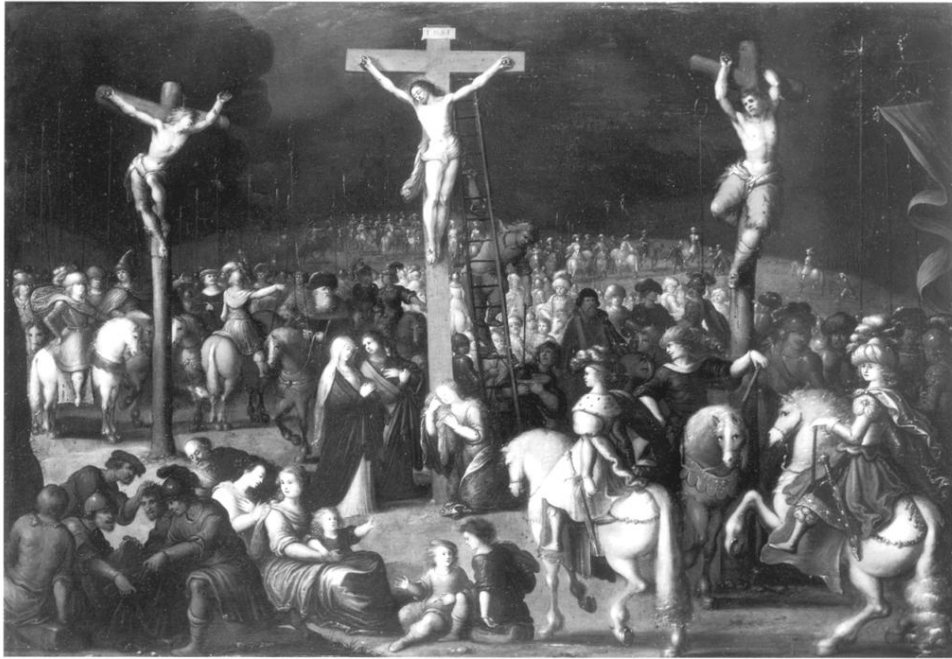


Fig. 3 O Calvário, ass. e dat. "Cauleri in fecit 1619" (óleo/ mad. 53,5 x 73,5 cm)
© Sotheby's, Londres, 05. 07. 1995, lote n.º 223.

Os quadros do atelier de Caulery aparecem às vezes com marcas de suportes de Antuérpia e são citados com frequência nos inventários coevos da cidade³². Isso indica que a arte minuciosa e fantasista do pintor replicada no seu estúdio alcançou níveis de popularidade. Por trás disso está o gosto pela pintura de temas elegantes que grassava na sociedade da época, como era natural devido à situação histórica aberta pelas tréguas. No plano estilístico tais temas são interpretados com recurso sistemático a elementos exóticos num plano idealizado. Vista sob esse prisma, a

³².— D. Beaujean: «Louis de Caulery as a Draftsman», *Master Drawings*, vol. 36, n.º 4 (Dez. 1998), New York, p. 407, cit. 7 (cita J. Denucé: *Quellen zur Geschichte der Flämischen Kunst*, vol. II, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16 und 17. Jahrhundert*, Antwerp, 1932, pp. 25, 39, 44, 46, 100 e 135; E. Duverger: *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelas, 1984, vol. I, p. 309; vol. 3, pp. 31, 53).

obra de Caulery pressupõe o estabelecimento de uma relação com a Escola de Fontainebleu, a que se refere F. Legrand³³.

Com efeito, a vida cultural do castelo de Fontainebleu exerceu influência junto dos flamengos, em especial os que viajavam em França rumo a Itália, pois ficava situado no eixo que liga Antuérpia a Roma. Esse centro de produção dava-lhes a possibilidade de contactarem com a arte da Renascença. Houve gerações de artistas que aí se fixaram sob proteção do rei de França formando um meio um pouco à margem da vida de Paris. Neste contexto tiveram papel relevante Hieronymus I Francken³⁴ e Ambrosius van den Bosschaert, entre outros pintores naturais de Antuérpia. O cambresiano desenvolveu a sua carreira nos Países Baixos e não se sabe se viajou até Itália, mas certo é que não passou à margem da aludida escola de Fontainebleu que deve ter conhecido por via indireta, como mostra aliás a influência do maneirismo italianizante do aludido Hieronymus I Francken nalgumas das suas obras. O efeito teatral na obra atribuída ao atelier de Caulery é presente em temas mitológicos, alegorias galantes e vistas urbanas mas nas crucifixões parece ter seguido os passos de Frans I Francken³⁵.

³³.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, Paris-Bruxelles, Ed. Meddens, 1963, p. 81.

³⁴.— Hieronymus I Francken (Hérentals 1540-Paris 1610) era um dos filhos de Nicolas Francken, fundador de uma família extensa de pintores. Hieronymus e dois dos seus irmãos, Frans e Ambrosius, foram autores de nomeada tendo propagado uma maneira italianizante em terras da Flandres. Como os artistas da sua geração, Hieronymus sofreu essa influência maneirista via Frans Floris, com quem teve oportunidade de aprender na Flandres. Após ter estado em Itália, veio a fixar-se por volta de 1566 em Paris, onde trabalhou como pintor na corte de Henrique III, sob proteção de Henrique IV e depois também de Luís XIII, razão por que ficou conhecido como o “pintor dos reis”. Tem de se levar em conta a raridade das obras que chegaram até nós sendo a mais citada um *Carnaval veneziano*, existente em Aix-la-Chapelle, por ser muito significativa do contexto cortesão e estar autenticada com o monograma HF tendo a recuada data de 1564. Outras obras seguras, por estarem monogramadas, são umas *Virgens loucas* do Museu de Varsóvia e uma *Degolação de S. João Batista* do Museu de Dresden, esta talvez feita já em colaboração com o sobrinho, Frans II Francken.

³⁵.— Frans I Francken (Hérentals 1542-Antuérpia 1616) era filho de Nicolas Francken tendo seguido as pisadas de Hieronymus, o irmão mais velho. Em Antuérpia aprendeu, tal como os irmãos, com o reputado Frans Floris de quem seguiu a via italianizante. Em 1567 era aceite como cidadão de Antuérpia e, nesse ano ou dois anos depois, foi recebido como franco-mestre da Guilda de S. Lucas, onde era deão em 1588, na sucessão do seu irmão mais novo, Ambrosius, que ocupara esse lugar em 1581. O vasto tríptico da Catedral de Antuérpia com *Jesus entre os Doutores* é uma obra de referência que mostra influência da arte italiana sobretudo pela busca de expressão e correção de linhas. O mais célebre dos seus filhos, Frans II Francken, ou o *Jovem*, é considerado como seu mais fiel seguidor.

2. O *Calvário* da Casa Museu Fernando de Castro Também deve ter origem crúzia este *Calvário*, que igualmente atribuímos ao atelier de Louis de Caulery, existente na Casa Museu Fernando de Castro (fig. 4)³⁶. Não está documentado quanto à sua proveniência mas esta identifica-se no reverso da placa por uma inscrição alusiva ao Mosteiro de Santa Cruz (esta é idêntica a algumas inscrições existentes no reverso de chapas crúzias do Museu Nacional de Soares dos Reis).

O *Calvário* da Casa Museu Fernando de Castro mostra como é habitual as figuras em torno da Cruz: a Virgem, S. João Evangelista e Santa Maria Madalena. Inúmeros figurantes (anedóticos) desviam a atenção do Crucificado e orientam-nos para os populares e uma imensidão de soldados com armas e estandartes. A atmosfera do fundo é carregada sugerindo eclipse. São típicos do atelier de Caulery: a disposição em fileiras de tipo cortejo e apagamento tonal nos planos de fundo.

Tal como a chapa do Museu Nacional de Soares dos Reis, o *Calvário* da Casa Museu Fernando de Castro é uma placa vertical de formato pequeno, próprio para embutir em armários de tipo gabinete ou para suspender em aposentos privados, santuários ou outros. Este modesto tamanho da placa não se pode comparar com os espetaculares formatos horizontais de calvários, já referidos em sede de comentário à placa do Museu Nacional de Soares dos Reis (figs. 2 e 3). Mas na composição mantém-se a intenção de criar a mesma densidade de pessoas e adereços, a qual é sintomática do carácter decorativo que alcançou este género de pintura devocional. Para essa densidade decorativa concorre o método baseado na repetição em alternância dos motivos, sendo estes aplicados de maneira quase mecânica para preencher os espaços.

³⁶.— Atelier de Louis de Caulery (Cambrai 1580 c.-Antuérpia 1621). Título: *Calvário*. Cronologia: Primeiro terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Insc.: No reverso, inscrição à pena e a tinta «Sta. Cruz». Marcas: No reverso da placa metálica observa-se a marca GKº inscrita num duplo círculo perolado. Estado de conservação: Razoável - substância cromática de consistência muito fina, aplicada diretamente no suporte metálico. Dimensões: 41,5 x 32,5 cm. Localização: PORTO, CASA MUSEU FERNANDO DE CASTRO (370 Pin CMFC). Hist.: Proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; adquirida pelo colecionador Fernando de Castro em 1952. Atribuída ao *Mestre das Crucificações* por Ursula Härtling, com aproximação a Louis de Caulery, em carta pessoal de 12 Dez. 1991. Bibl.: SANTOS, Paula M. M. Leite: «Colecções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 3 (Mar. 1998), p. 89 (n. 27).



Fig. 4 *Calvário*, atelier de Louis de Caulery (óleo/ cobre 41,5 x 32,5 cm). Porto, Casa Museu Fernando de Castro (Pin 370 CMFC/ MNSR) © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 22 401 (foto: J. Pessoa, 1994)



Foto: A. Cerdeira CMFC 778-5 (p. b)

Como sabemos, esta técnica de compor é própria de pintores flamengos de transição, como Frans II Francken e Caulery: encarregaram-se de ir destituindo os temas de uma carga simbólica preferindo incorporar elementos exóticos e fantasiosos dando largas à criatividade. No alinhamento principal do *Calvário* da Casa Museu Fernando de Castro são flagrantes as semelhanças entre a mulher sentada com o filho e o menino voltado para o observador e os mesmos elementos que vemos numa das tábuas de referência, i.e., a que foi vendida na Sotheby's de Londres, datada de 1619, assim como são idênticos os ladrões (fig. 3). Por outro lado, o vulto de Maria Madalena em posição lamentosa junto à cruz é um elemento que parece decalcado da outra tábua assinada, desta vez a que pertence à Galerie de Jonckheere, datada de 1617 (fig. 2).



Figs. 4 a e 4 b *Calvário (pormenores)* 370 Pin CMFC/ MNSR

Também numa *Crucifixão* do Museu de Varsóvia (fig. 5)³⁷, publicada em 1967 por A. Chudzikowski³⁸, nos chama a atenção a mesma figura de Madalena aos pés da Cruz sendo um dos jogadores de dados (ajoelhado no solo) praticamente copiado do mesmo protótipo em que se baseou o pintor do *Calvário* da Casa Museu Fernando de Castro. Comparativamente, vemos que ao mesmo género pertencem outros pequenos cobres, como o que se conserva na Catedral de Antuérpia³⁹. É indiscutível a parecença do menino junto aos jogadores de dados, virado para o observador, figura retomada no cobre em apreço, mas outros elementos como a Nossa Senhora e S. João à direita da cruz e o cavaleiro (canto inferior esquerdo) derivam de outros modelos (por sua vez inspiraram a chapa coimbrã do *Calvário*, pertença do Museu Nacional de Soares dos Reis).

Tal como essa versão de atelier (fig. 1), o suporte da placa da Casa Museu Fernando de Castro tem a marca com monograma GKº inserto em duplo círculo de pérolas, cuja imagem se reproduz (fig. 4 c), e é devido à raridade desta marca que o assunto dos cobres puncionados merece ser tratado à parte, o que faremos no ponto II. 3. Estas lâminas sugerem que se mandava vir pintura em cobre dos Países Baixos espanhóis para Portugal sob domínio filipino, situação que pode deduzir-se da documentação no caso das lâminas crúzias do Museu Nacional de Soares dos Reis.

³⁷.— *Crucifixão*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ cobre 33 x 23,5 cm. Varsóvia, Muzeum Narodowe (M ob. 1407). Hist.: Proveniente da coleção de Jan Poplawski (1860-1935) em S. Petersburgo. Em 1935 foi adquirido pelo município de Varsóvia e depositado no Museu Nacional. Durante a II Guerra foi conduzido para a Alemanha e, depois de ter sido levado para a União Soviética em 1956, regressou a Varsóvia tendo sido decretado como propriedade do Museu Nacional em 1989.

³⁸.— A. Chudzikowski: «Louis de Caulery et ses tableaux en Pologne», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. VIII (1967), n.ºs 1-2, p. 30.

³⁹.— *Crucifixão*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 90,6 x 53,7 cm, Catedral de Antuérpia.



Fig. 5 *Crucificação*, Louis de Caulery (óleo/ cobre
33 x 23,5 cm) © Muzeum Narodowe
Varsóvia (Mob. 1 407)

Por outro lado, a pintura laminar coimbrã permite conhecer o modo como participavam esses calvários numa decoração monástica, ou seja, neste caso embutidos nas paredes de um santuário; finalmente importam pelo seu valor histórico, ligado ao prestígio do Mosteiro de Santa Cruz, contexto que vamos abordar no ponto II. 6.

3. A marca GK^o atribuída a um fabricante de Antuérpia Outro aspeto interessante dos pequenos formatos dos museus do Porto reside no facto de estarem marcados com um monograma, recentemente atribuído a um fabricante de placas de Antuérpia, o que determina o

padrão de qualidade dos suportes em termos da liga de cobre⁴⁰. De resto há sete peças marcadas GK° originárias de Santa Cruz, entre as quais há umas que datam aproximadamente de 1615 sendo atribuídas a Frans Francken II e seu círculo, como já publicámos⁴¹. Temos de convir que esta marca de fabrico de suportes de cobre é muito rara no contexto europeu⁴²! As iniciais GK° insertas em duplo círculo perolado podem referir-se a Gerard van Kessel, um chapeiro (fabricante de chapas de cobre) que nasceu em Antuérpia cerca de 1588 tendo vivido durante muito tempo em Roterdão. Procedeu-se recentemente à identificação das iniciais ligando-as ao referido chapeiro que, segundo o estudo efectuado, emigrou

⁴⁰.— Veja-se o ensaio de Jorgen Wadum «Antwerp copper plates», in *Copper as Canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775* (cat. exp. Poenix Art Museum 28 Fev. '99; Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City 28 Mar.-1 Jun. '99; Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Haia, 2 Jun.-22 Ag.'99), pp. 93-116.

⁴¹.— Distinguimos quatro lâminas datáveis de cerca de 1615 com cenas da vida de Cristo em formato quase quadrado (cerca de 35 x 27 cm), a saber: *Natividade - Adoração dos anjos* (724 Pin MNSR), *Adoração dos Pastores* (278 Pin MNSR), *Adoração dos Magos* (56 Pin MNSR) e *Deposição* (142 Pin MNSR). Uma avaliação estilística das lâminas aproximou-nos de uma atribuição de autoria de duas delas a Frans Francken II (Antuérpia 1581-1642), virtuoso pintor especializado em pequenas figuras cuja personalidade artística se descobriu nos quadros citados da *Adoração dos Magos* e *Deposição*. As duas *Natividades* poderão ser do círculo mais próximo de Francken. Uma *Adoração dos Magos* (262 Pin MNSR) assinado FACIE BAT ...AD(?) permanece no anonimato tratando-se de uma produção corrente em Antuérpia em início do século XVII, que vem na tradição da cultura artística do século precedente.

⁴².— No citado catálogo *Copper as Canvas* (1999), J. Wadum refere-se a catorze peças com marcas GK, no seu ensaio «Antwerp copper plates» e, a págs. 103, reproduz a marca do reverso duma chapa com pintura atribuída ao círculo do flamengo Hendrick le Clerck (d. 1570-1630), *Diana e as ninfas surpreendidas por um sátiro*, c. 1620 (óleo/ cobre 50,4 x 64,6 cm) segundo informação da Christie's, Paris, 1994; reproduz ainda o registo fotográfico da marca no reverso duma pintura atribuída ao francês Claude Vignon (1593-1670), *S. Paulo*, c. 1640 (óleo/ cobre 30,4 x 40,6 cm) localizada no Milwaukee Art Museum. No mesmo ensaio, a págs. 108, diz ter reconhecido a referida marca GK em três peças pintadas pelo flamengo Hendrick van Steenwijk (1550-1603) tendo então deduzido que GK pode ter começado a marcar com assiduidade desde aproximadamente 1602. A marca GK também foi registada em mais duas pinturas de uma série de quatro *Cenas da Vida de Cristo* atribuídas a F. Francken II, que foram vendidas a 9 de Julho de 1951 por Tavernier, Longue rue de l'Hôpital, em Antuérpia (entretanto o mesmo autor diz desconhecer se as outras duas cenas estariam marcadas). Seguidamente Wadum contou as sete lâminas do Museu Nacional de Soares dos Reis, onde se inserem os dois calvários atribuídos ao atelier de Caulery, que acabáramos de publicar no *Tripeiro*, n.º 3 (Mar. 1998), pp. 81-89.



Fig. 1 a *Calvário* (Pormenor da marca no reverso) 33 Pin MNSR



Fig. 4. c *Calvário* (Pormenor da marca no reverso) 370 Pin CMFC / MNSR

para a referida cidade durante os conflitos em fins do século XVI e aí começou vida nova como estanhador não mais exercendo como batedor de chapas⁴³. Esta identificação foi feita a partir da mesma marca existente no reverso de uma lâmina com um *S. João Baptista*, sendo atribuível com reserva ao círculo de Louis de Caulery⁴⁴.

4. Temas da Paixão e o culto do Sacrifício Divino Está demonstrado que o atelier de Caulery produziu crucifixões em série. Quer se trate dos originais assinados ou de versões a óleo sobre cobre é notória a afetação das composições do Golgotá ao modelo de Jesus entre os ladrões em que o Crucificado ocupa o centro. O clima de fantasia mundana onde há também o detalhe popular para criar uma atmosfera mais realista faz uma combinação que não é de estranhar se nos lembrarmos dos aspetos domésticos inseridos nas representações medievais, designadamente os carrascos e criados presentes nos ciclos da Paixão. Estas noções reforçam a hipótese de que o *Mestre das Crucifixões* se teria inspirado em gravura para a criação dos calvários. Na iconografia religiosa é um facto incontroverso que a gravura, tanto avulsa como em série ou inserta em livros (missais, breviários, etc.) foi um dos veículos mais importantes de difusão. E se tivéssemos de chamar à colação antecedentes das composições da Paixão não faltariam casos para citar pois é um dos temas principais da arte europeia: a partir do advento da impressão é possível descortinar uma evolução desde as manifestações mais remotas, cingidas ao Crucificado e às figuras da Virgem, S. João e Maria Madalena aos pés da Cruz; esta representação foi cedendo o passo à imagem de Cristo entre os ladrões, a maior parte das vezes com metáforas do bom e mau ladrão (anjo e demónio) onde há lugar para maior variedade figurativa: nesse sentido é frequente aparecer o porta-esponja e o porta-lança, soldados romanos a pé e a cavalo, ou sentados no solo disputando aos dados as vestes de Cristo, os símbolos da paixão, a escada da descida da Cruz,

⁴³.— Leo Van Putten: «Een intrigerend schilderij van Johannes de Doper op koper geschilderd. Waren de Rotterdamse tingieter Gerrit van Kessel en de Antwerpse koperslager Gerard van Kessel een en dezelfde persoon?», in *Rotterdams Jaarboekje, Gemeente Rotterdam/ Historisch Genootschap Roterodamum*, 2006, pp. 126-137.

⁴⁴.— *Idem*.

etc... E do século XVI em diante a importância da *Pequena Paixão*⁴⁵ na difusão deste repertório temático não pode ser descurada: o êxito dessa narrativa contribuiu em larga escala para o desenvolvimento das representações da Paixão de Cristo, encarada como um dos temas principais da imagética religiosa.

Em torno dos quadros da Paixão há várias chaves de leitura. Temos de considerar as fontes literárias pois devolvem-nos o significado cultural de composições religiosas, quer se trate de retábulos ou imagens de devoção. Os textos tiveram reflexo em todas as formas artísticas desde que se vinha a proceder ao registo do repertório temático da cristandade. Depois da Bíblia foi a *Lenda Áurea* de J. Voragine⁴⁶ uma das obras hagiográficas mais lidas na Europa até ao Renascimento. Constituída por narrativas da vida de Cristo, da Virgem e santos, servia de complemento à pregação clerical e à formação religiosa. Além do sentido de edificação moral, a *Lenda Áurea* proporcionou um manancial de temas que perduraram por várias épocas, como é o caso da impressão do *Flos Sanctorum* do jesuíta Pedro de Ribadeneyra (Toledo 1526-Madrid 1611)⁴⁷, que teve várias edições reveladoras do alcance da obra na Europa católica, em particular nas zonas de influência hispânica.

No *Flos Sanctorum* a parte consagrada à vida de Cristo, o “Santo dos Santos”, enquadra-se na exaltação do culto do Sacrifício Divino em inícios da Época Moderna. Se a vida de Jesus era exemplar, a Paixão era a riqueza e o tesouro dos merecimentos dos cristãos, sua luz, seu remédio, sua saúde, glória e ventura. O cristão devia ter sempre presente nas suas meditações a vida e a morte do Salvador, para imitar as suas virtudes e se orientar no sentido de uma conduta reta.

⁴⁵.— São conhecidas as séries de gravura de Albrecht Dürer (Nuremberg 1471-1528) incluindo duas séries da Paixão de Cristo, conhecidas como *Grande Paixão* (1498-1510) e *Pequena Paixão* (1510-11).

⁴⁶.— Jacques de Voragine: *La Légende Dorée*, 2 vols., 1255-60. Paris, Flammarion, 1967 (reedição com cronologia e introdução de Réverend Père Hervé Savon; trad. de J.-B. M. Bose). O autor (Varazze 1228-30 - Génova 1298, professou na Ordem de S. Domingos, ensinou Teologia, foi Provincial da Lombardia e Arcebispo de Génova.

⁴⁷.— Consultámos do P.^e Pedro Ribadeneyra: *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos, escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra, de la Compañía de Jesus, natural de Toledo*. (...), 3 vols. Barcelona, Imprensa de Teresa Piferrer viuda (edição de 1751).

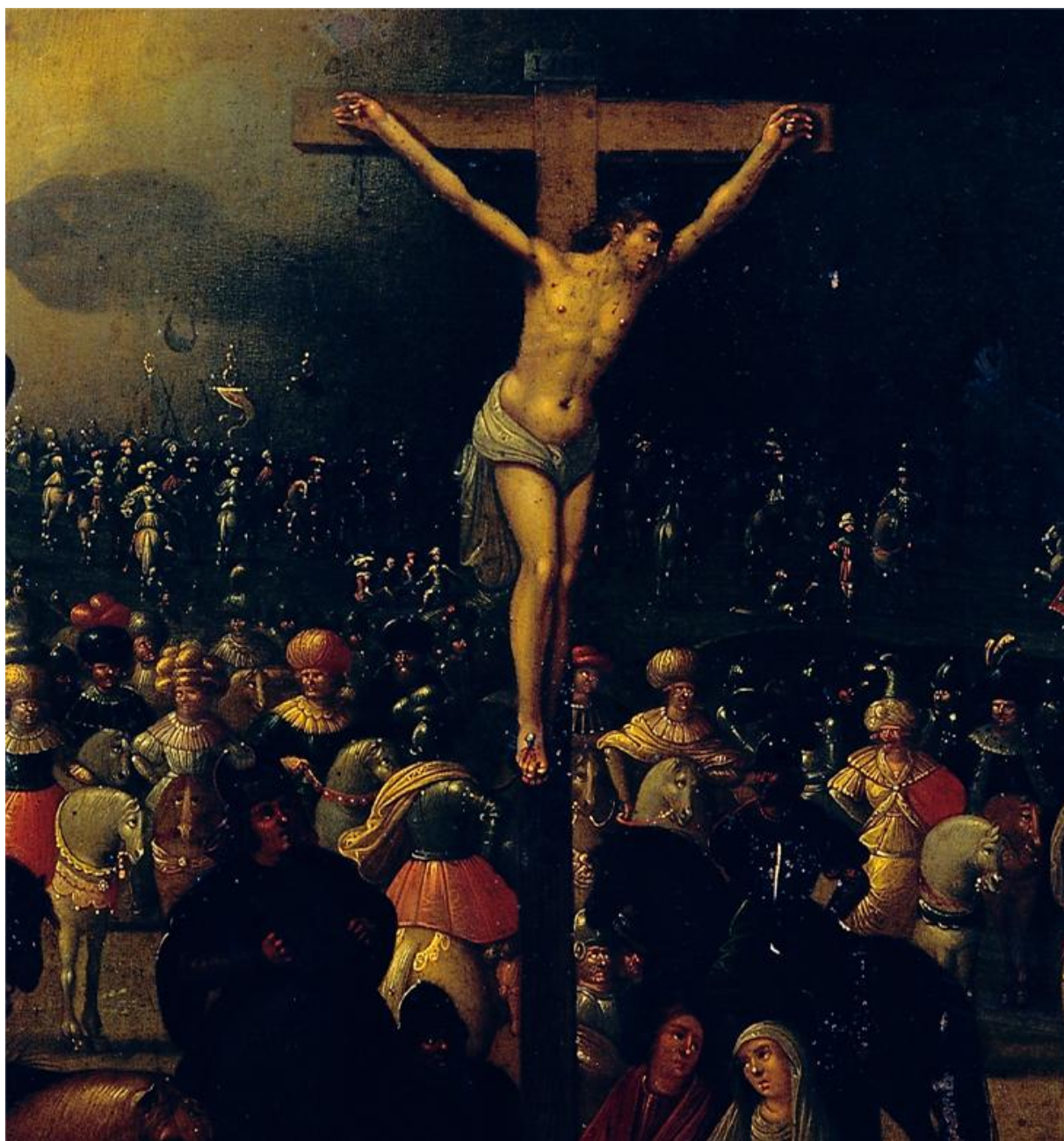


Fig. 1 *Calvário (pormenor)*, atelier de Louis de Caulery. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (33 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 4 199 (foto: J. Pessoa)

Para santos e varões ilustres a meditação sobre a vida e a Paixão do Senhor era tema de oração: pasto das almas, remédio dos males, força na fraqueza, incentivo de amor, perdão dos pecados. Por isso no seu transe e agonia da morte alguns servos de Deus ouviam a leitura da Paixão como apresentação da alma ao Padre Eterno e recebiam alento com o exemplo de que Ele padeceu pelos homens. Outra função da leitura desses textos era espantar e confundir o Demónio que fora vencido por meio do Sacrifício Divino.

O preclaro *Flos Sanctorum* é pois um texto a considerar na interpretação das peças do atelier de Caulery, o *Mestre das Crucifixões*. Explica a anuência de artistas aos desígnios da religião católica através da produção massiva de imagens da Paixão. Apesar de só terem subsistido duas crucifixões assinadas e datadas, sabe-se que Caulery foi perito em calvários e, além do contingente que realizou ou deu a fazer a colaboradores, também são identificadas estações da via sacra, como o *Caminho do calvário* da galeria de Glasgow⁴⁸. Como dizíamos, o *Flos Sanctorum* pode ser tomado como base de referência para a descrição das crucifixões: interpreta o corpo de Jesus com a devida delicadeza e compleição⁴⁹ e, na parte relativa a *Cristo na cruz*, descreve a cena

⁴⁸.— *A caminho do Calvário*, atribuído a Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 72,7 x 102,8 cm, Glasgow, Galeria de Arte (Inv. 15).

⁴⁹.— P.^e Pedro Ribadeneyra: *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos...*, op. cit., p. 15: «el qual por la delicadeza, y complexion de su Cuerpo (que assi como avia sido formado por virtud del Espiritu Santo, assi fuè el mas perfecto, y mas bien complexionado de todos los cuerpos, y mas sensible, y delicado) se afligia mas que los otros hombres com el horror de la muerte que tenia presente, el qual es tan natural en el hombre, quanto lo es el amor de la vida, y mas de tal vida, como era la del Salvador, que merecia ser amada mas que todas las vidas criadas.»

espetacular em que os soldados jogavam as vestes de Jesus, os inimigos gritavam, os que passavam lhe lançavam blasfêmias, os príncipes e sacerdotes, letrados e anciãos o ultrajavam⁵⁰. Diz o ínclito texto que estava presente ao espetáculo em pé a Santíssima Virgem, junto à Cruz, com maravilhosa constância de ânimo pois não se podia alhear da vontade de Deus mas mirando o Filho com uma dor incrível⁵¹.

De que fontes iconográficas se terá inspirado Louis de Caulery para a edificação do seu mundo imaginado e pleno de fantasia? Já vimos que ele integra padrões quatrocentistas que veem da gravura nórdica. Mas podemos considerar outros fatores de proximidade, onde é imperioso falar na influência de Frans I Francken, atrás sugerida. O melhor exemplo a tomar é o painel da Igreja de Santo André em Antuérpia, monogramado «F. F. F.» e datado de 1603⁵². Obras como esta tinham exposição pública e não admira que servissem de padrão de gosto até porque há

⁵⁰.— *Idem*, op. cit., p. 21: «Estava el Salvador del Mundo colgado en la Cruz desnudo, expuesto al ayre y frio, despedazado, y lheno de llagas abiertas por todo su santo Cuerpo. Corria aquella Sangre Real hilo a hilo por la cabeza, por los cabellos, y por la barba, y de las manos, y de los pies salian tambien arroyos de sangre, que regavan la tierra. No tenia donde reclinar su sagrada Cabeza coronada de espinas, sino en aquel duro madero; todo el cuerpo estava pendiente en el ayre, sostenido de unos garfios de hierro, de manera, que quando cargava el peso dèl sobre los pies, se desgarravan los mismos pies com los clavos, que tenian atravesados; y lo mismo hazian las manos, quando el peso del cuerpo cargava àzia aquella parte. Y estando nesta agonía, los soldados jugavan sus vestiduras, y especialmente la inconsutil, que era texida, y no se podía partir, ni descozer: la qual aora se dize està à la Ciudad de Treveris na Alemania, y como escribe Isidoro Peluciot, era vestido de pobres, y por ventura avia sido texida por mano de la Sacratissima Virgen nuestra Señora. Los enemigos le davan grita, los que passaven por aquel camino le blasfemavan, y meneando las cabezas le dezian, que si era Hijo de Dios, decendiesse de la Cruz: los Príncipes de los Sacerdotes, los Letrados, y los ancianos, haciendo burla, dezian: *A otros hizo salvo, y à si no se puede salvar*, y asta uno de los Ladrones que alli estaban crucificados com èl, le dava en cara com estas mismas palabras.»

⁵¹.— *Idem*, op. cit., p. 22: «Estava presente à este espetáculo en pie la Sacratissima Virgen, junto à la Cruz, com maravillhosa constância de animo: porque su corazon estava hecho un mar de amargura, no pudo aquella tan espantosa tormenta turbarla; ni apartala un punto de la voluntad de Dios, mirava al hijo com un dolor increible, porque era increible su amor, y todos los tormentos de la carne del hijo traspasavan del corazon de la Madre: las heridas del hijo, eran heridas suyas; la Cruz de Christo, era Cruz de Maria, y la muerte de uno, era muerte de la otra.»

⁵².— *Calvário*, Frans I Francken (Hérentals 1542 – Antuérpia 1616), óleo/ mad. 272 x 169 cm, ass. e dat. «F. F. F. 1603», Antuérpia, Igreja de Santo André (informação concedida pela Dr.^a Claire Baisier, em carta pessoal de 14 de Agosto de 2006, a quem agradecemos o envio da imagem do altar de Santa Cruz).

indicação de que essa imagem circulou em gravura⁵³. Aliás de F. Francken I mencionam-se outros *Calvários* anteriores aos do estúdio de Caulery. Quanto à Igreja de Santo André foi consagrada ao patrono da casa de Borgonha e era um dos principais focos artísticos da cidade, por sua vez muito ligada à família Francken, onde vários membros aí foram sepultados. Um dos alunos de Frans I Francken e seu mais distinto seguidor foi um dos filhos, Frans II Francken, cujo pequeno painel com o *Calvário*⁵⁴, do Museu de Viena, assinado e datado de 1606, pode ser chamado à colação neste estudo.

Acrescenta M. Díaz Padrón que há que procurar influências não somente nos Francken ou outros flamengos como em dois grandes pintores venezianos, P. Veronese e Tintoretto, que muito marcaram os flamengos na segunda metade do século XVI e primeira metade do XVII⁵⁵. Sendo assim, a via de acesso de Caulery àqueles mestres da Escola de Veneza poder-se-ia ter ficado a dever às gravuras divulgadas pelas grandes editoras de Antuérpia, entre as quais talvez circulassem imagens de Tintoretto.

Não obstante o lado decorativo e fantasioso destes quadros, ou o seu maior ou menor tamanho, confirma-se que eram empregues como objectos de culto, inclusivamente podiam ser montados num tríptico, como um que foi vendido em 1993 em Londres⁵⁶. Foi este revelado por Díaz Padrón que descreve outras crucifixões atribuídas a Caulery em coleções espanholas⁵⁷.

⁵³.— Segundo P. Visschers, *Geschiedenis van de Sint-Andrieskerk te Antwerpen*, 1857 (cit. por F. Legrand, *Les peintres flamands de genre du XVII.^e siècle...*, op. cit, p. 252, n. 59).

⁵⁴.— *Calvário*, Frans Francken II (Antuérpia 1581 - 1642), óleo/ mad. 57 x 41 cm; ass. e dat. canto inf. dir.º «DEN. IOÑ. FF. IN/ 1606», Kunsthistorischen Museum, Viena (Inv. 1078). Bibl.: *Die Gemäldegalerie des Kunthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Edition Christian Brandstätter, 1991, p. 391; *Biographie Nationale. Publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*. Bruxelles, vol VII (1880-83), p. 250.

⁵⁵.— M. Díaz Padrón e M. Royo-Villanova: «Una Crucifixión de Louis de Caulery...», op. cit., p. 44.

⁵⁶.— Londres, Philips (vendido em 7 Dez. 1993, n.º 201) cujo painel central é obra autêntica de Pieter Lastman, estando assinado e datado de 1628, contendo abas de Caulery ou do seu atelier.

⁵⁷.— Matías Díaz Padrón e Mercedes Royo-Villanova: «Una Crucifixión de Louis de Caulery...», op. cit., pp. 41, 52. *Boletín del Museo del Prado*, T. XIV (1993), pp. 41-52. Ver também o ensaio anterior em *Maîtres flamands du dix-septième siècle, du Prado et de collections privées espagnoles* (cat. exp. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas, 7 Mai.-13 Jul. 1975), pp. 51, 52.

Vem ainda a propósito acrescentar algo sobre o peso que tinham estes temas da Paixão no comércio exportador a partir de Antuérpia. O mercado era aberto mas muito canalizado para zonas de influência espanhola e alimentava-se bastante de placas de baixo custo geralmente com molduras de ébano⁵⁸. Evidentemente havia procura de peças de alta qualidade por parte de colecionadores exigentes mas o grosso das vendas eram pequenos formatos com imagens religiosas mais estereotipadas. Não era por acaso que Karel van Mander falava de um tal «Michiel Gioncquoy que pintou por diversas vezes em cobre um pequeno Cristo na Cruz, com um pouco de terra em baixo e sobre um fundo negro»⁵⁹.

O peso que tinham estes temas da Paixão no comércio exportador a partir de Antuérpia fazia-se sentir não apenas na Europa mas também em paragens longínquas e, em sede de comentário ao *Calvário* do MNSR, já dissemos que se conhecem algumas réplicas de crucificações de Caulery feitas *a posteriori* na América Latina. Falam-nos da irradiação dos seus quadros de devoção em regiões cristianizadas além do Atlântico, influência que fica demonstrada nas placas de cobre pintadas e assinadas pelo mexicano Baltasar de Echave Ibía, designadamente uma *Crucifixão* de 1637 com pouco mais de 40 cm de altura, pertencente ao Museu Regional de Guadalajara (fig. 6)⁶⁰.

⁵⁸.— Veja-se o catálogo *Copper as canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775* (Michael Komaneck; Edgar Peters Bowron e Jorgen Wadum et. al.). Poenix Art Museum, New York-Oxford, 1999.

⁵⁹.— Cit. por Bert W. Meijer: «De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence», in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Société des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 39.

⁶⁰.— *Crucifixão*, Baltasar de Echave Ibía (México 1600 - 1644), óleo/ cobre 42,6 x 42,9 cm; ass. e dat. na base, a tinta branca «B. Echave fci 1637», Museo Regional Guadalajara, oriundo da México City Academy (cit. por C. Bargellini: «Baltasar de Echave Ibía», in *Copper as Canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, Phoenix Art Museum; New York-Oxford, 1999, pp. 184-187).



Fig. 6 *Crucificação*, ass. e dat. “B. Echave fci 1637” (óleo/ cobre 42,6 x 42,9 cm). Museo Regional Guadalajara
In *Copper as Canvas*. Phoenix Art Museum, New York-Oxford, 1999.

5. Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 - Antuérpia 1621) O apelido DE CAULERY explica o seu lugar de origem. Pequena comunidade do rio Escalda situada a 18 km a sudoeste de Kamerijk (actual Cambrai), era um meio isolado que havia sido dominado na Idade Média pelos senhores de Caullery, descendentes dos antigos condes de Cambrai. No século XV o senhorio já tinha caído em posse do cabido da Catedral enquanto se assistia à dispersão da família senhorial. Isto é o que se conclui na *História de Caullery*, onde se diz que o pintor teria seguido as pisadas de

antepassados procurando trabalho fora de Caullery⁶¹. Com efeito, veremos que ele migrou para Antuérpia. Durante o século XVI este meio artístico reunia a maior parte dos talentos de pintura e escultura naturais de várias partes da Europa, atraídos pela posição comercial e financeira que alcançara a metrópole suplantando Bruges. O ensino e a prática da profissão eram garantidos pela guilda de S. Lucas e a cidade tornara-se um importante centro de tipografia contribuindo para a expansão de novas correntes através da divulgação de obras de arte, designadamente da Renascença, e da edição de gravura. Entretanto as perturbações políticas e religiosas que abalaram os Países Baixos a partir de 1566 foram um entrave ao intercâmbio comercial e cultural agravado pela deserção de negociantes, pintores e oficiais qualificados (tintureiros, tapeceiros, metalúrgicos, etc...).

Todavia Antuérpia não viu cair drasticamente a sua reputação artística. Sabemo-lo pelos documentos que registam a entrada de artistas e disso nos certifica a migração do cambresiano Louis de Caulery. Os arquivos locais fornecem alguns detalhes sobre a sua vida. Através dos registos da guilda de S. Lucas sabe-se que em 1594 Caulery constava numa relação de aprendizes de Joos de Momper, o *Jovem*⁶². Há indicações de uma miniatura em *camaiën* com uma *Sagrada Família* alegadamente assinada «Louis de Cauley» em 1594, que era de um álbum de 141 gravuras⁶³. Após o *Acto de Sessão* de 6 de Maio de 1598 os belgas foram governados pelos arquiducos mas durante os primeiros onze anos de governo a luta contra os protestantes nas

⁶¹.— [Chanoine] Cyrille Thelliez: *Histoire de Caullery*, 1962. Na introdução refere que os senhores DE CAULLERY eram nobres descendentes dos antigos condes de Cambrai. O senhorio passou no séc. XIV para os domínios do cabido, em cujas mãos permaneceu até à Revolução. Os descendentes dos Caullery emigraram para outras regiões onde foram agricultores, proprietários e oficiais dos censos. Os que se fixaram em Cambrai tornaram-se oficiais do cabido, juristas eminentes e comerciantes. Em 1504 um tal Gilles de Caullery era dado como comerciante de peles em Cambrai. Acabaram em beleza nos princípios do século XVII com dois pintores de seu nome próprio Louis, sendo que um deles, que partira para Antuérpia, deixou dois quadros de grande valor. O apelido CAULLERY ainda em 1958 se mantinha implantado em Thiérache, nas imediações de Cambrésis.

⁶².— Joos de Momper II (Antuérpia 1564 - 1635), paisagista flamengo oriundo de uma linhagem de pintores que começou com Jan I, ativo em Bruges no século XVI. O catálogo integral da sua obra não faz referência a Louis de Caulery entre os discípulos do paisagista (veja-se Klaus Ertz: *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die gemälde mit kritischem oeurekatalog*. Luca Verlag, Freren, 1986).

⁶³.— Vem citado por A. Durrieu: *Les Artistes Cambrésiens du IX^e au XIX^e siècle*, 1874, p. 96 (à data encontrava-se na posse de M.^{me} Payot-Dupire em Cambrai mas em 1933 Édouard Michel afirma desconhecer-lhe o rasto).

províncias do norte não favoreceu o crescimento económico e cultural. Não obstante os efeitos da guerra, constata-se que em Antuérpia havia demonstrações de extraordinária afeição pelas artes: o grémio dos pintores estabeleceu-se em 1602 e havia uma categoria de membros chamados *liefhebber der schilderyen* (amantes da pintura)⁶⁴.

Foi neste quadro cultural que Caulery se tornou pintor profissional, por coincidência em 1602, ano em que aparece inscrito como mestre da guilda, dirigida por Jan Breughel, o *Velho* (Bruxelas 1568-Antuérpia 1625) e Otto van Veen (Leyden 1555-Bruxelas 1629). Anos depois voltamos a encontrar Caulery já com um discípulo a seu cargo, referido em 1608 nos termos de «enen leerjongen by Lowis Callori, scilder»⁶⁵.

Devido à conjuntura das *Tréguas dos doze anos* (1609-1621) foi possível encetar a recuperação política, socioeconómica e religiosa dos Países Baixos meridionais⁶⁶. Deve-se aos príncipes soberanos Alberto e Isabel que favoreceram a agricultura, a metalurgia e a indústria, nomeadamente as manufacturas de luxo (sobretudo a tecelagem da seda, fabrico de vidros de tipo veneziano, couros e tapeçarias). Em termos religiosos, a história da Bélgica fala-nos de uma cisão cultural com as Províncias Unidas pois, sob a égide do governo arquiducal, a sociedade aderiu à Reforma Católica⁶⁷. A expansão do culto de santos, peregrinações e veneração de relíquias como manifestações supremas de misticismo, bem como a reforma de congregações e advento de ordens religiosas foram alguns dos seus efeitos mais notáveis. No plano patrimonial salienta-se o restauro de igrejas, o florescimento da arte e a expansão da decoração de interiores.

⁶⁴.— Sobre este assunto pode ver-se, entre muitos outros ensaios, o texto de Alexandro Vergara «A pintura no âmbito dos arquiducos», in *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Áustria e Isabel Clara Eugénia (1598-1633). Un reino imaginado*. Cat. exp. Palacio Real, Madrid, 2 Dez. 1999-27 Fev. 2000, Commemoration de los Centenários de Felipe II y Carlos V, p. 64 e sgg.

⁶⁵.— D. Beaujean: «Caulery, Louis de», in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*. München, Leipzig, 1997, vol. 17, p. 337 (agradecemos à Dr.^a Joana Veiga Dias a tradução em português deste artigo fundamental).

⁶⁶.— G.-Henri Dumont: *Histoire de la Belgique...*, op. cit. p. 252 e sgg.

⁶⁷.— *Idem*, op. cit., p. 259 e sgg.

O atelier do pintor beneficiou deste ambiente favorável que se viveu sob os auspícios do regime arquiducal⁶⁸ mas como vimos há poucos dados sobre a sua obra verdadeiramente autêntica: além dos quadros da Paixão deixou algumas peças assinadas como a *Adoração dos pastores*⁶⁹ de 1621, firmada “Louis dy Caullery”. Em Praga uns *Cinco sentidos no Jardim do Amor*⁷⁰, monogramado «I C» e datado de 1618 assim como outra metáfora da vida mundana no Museu de Cambrai⁷¹, marcada «Louis de Caulery Fc Invenit/ 1620» são as únicas obras de apoio à sua obra profana. Um registo de S. Lucas (1621-22) relativo a custos de funeral anuncia o seu falecimento e uma carta do tribunal sobre a renda de uma casa para os filhos menores do falecido «Loys Collery» e da sua viúva Maria Adriaenssens, datado de 18 de Março de 1627, prova a vinculação à cidade natal de Kamerijk⁷².

⁶⁸.— A trégua expirou em 1621 com a morte de Filipe III e de Alberto de Áustria, o que significou o fim do regime arquiducal. Terminavam as aspirações pacifistas da Flandres que Isabel Clara Eugénia tentou sustentar no período histórico subsequente, conhecido como “regime espanhol”, marcado pelo domínio de Filipe IV nos Países Baixos meridionais e pela entrada na *Guerra dos Trinta Anos*.

⁶⁹.— *Adoração dos pastores*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 57 x 86 cm; ass. e dat. à esq. em baixo «Louis dy Caullery/ fecit inventor/ 1621», Hotel des Ventes de Neuilly, Neuilly sur Seine, 23. 06. 1998, lote n.º 36.

⁷⁰.— *Os Cinco Sentidos no Jardim do Amor*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 51 x 43,5 cm (65,5 x 56 cm totais c/ mold.), ass. e dat. à esq. em baixo «LC/ 1618», Lobkowitz Collections, o. p. s., Republica Checa, Nelahozeves Castel.

⁷¹.— *Os Cinco Sentidos*, Louis de Caulery (Cambrai c. 1580 – Antuérpia 1621), óleo/ mad. 54 x 53 cm, ass. e dat. em baixo à dir. «Louis de Caulery Fc Invenit/ 1620». Hist.: Doação ao Museu do Louvre por M. David Weill em 1936; em depósito no Museu de Cambrai.

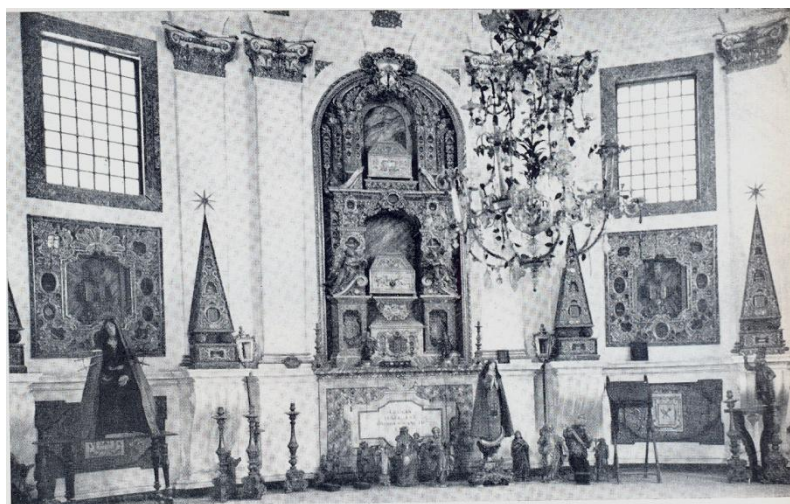
⁷².— D. Beaujean: «Caulery, Louis de», op. cit., p. 337.

6. História dos *Calvários* em três séculos de permanência em Portugal

Até prova em contrário, não podemos duvidar que os *Calvários* do MNSR e CMFC marcados GKº, atribuíveis ao atelier de Caulery, pertenciam a um conjunto de pintura em cobre do Mosteiro de Santa Cruz (figs. 7 e 8). Afecto à Ordem dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho, o mosteiro foi saqueado pelos liberais em 1834 sendo os cobres retirados do santuário para se formar o *Museu Portuense de Pinturas e Estampas*⁷³. Historicamente são de admitir relações entre o mosteiro e o colégio da Ordem de Santo Agostinho em Antuérpia cuja construção havia sido subsidiada pelo governo arquiducal⁷⁴. A vinda das placas para Coimbra tem a ver com a exportação de obras de arte a partir dos Países Baixos do sul, sensivelmente entre 1595 e 1650, como referimos, quadro em que a metrópole do Escalda, principalmente durante as tréguas, acelerou a recuperação do seu poder económico, quer como praça financeira quer na produção de mercadorias de luxo. Portugal foi uma zona de influência espanhola entre 1580 e 1640 e não admira que, no plano artístico, as remessas enviadas para Lisboa se refiram a um vasto leque de

⁷³.— Veja-se o que dissemos: «Colecções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra'», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 3 (Mar. 1998), pp. 81-89.

⁷⁴.— Sobre o patrocínio do governo arquiducal a ordens religiosas, assente na necessidade de repor a autoridade da casa de Habsburgo nos Países Baixos meridionais, é importante ver o ensaio de Werner Thomas «La corte de Bruselas y la restauración de la casa de Habsburgo en Flandes 1598-1633», in *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugénia (1598-1633)*, cat. exp. Palacio Real, Madrid, 2 Dez. 1999-27 Feb. 2000, Comemoración de los Centenários de Felipe II y Carlos V, pp. 47-63.



Figs. 7 e 8 Igreja de Santa Cruz de Coimbra e Santuário (aspectos atuais)
In *Inventário Artístico de Portugal II*, ANBA, 1947.

estampas, pergaminhos, couros, escritórios decorados com pintura, espelhos, ourivesaria e porcelana, telas e lâminas com vidros emolduradas a ébano⁷⁵. Em 1622-23, por exemplo, certificamo-nos que os pintores antuerpienses eram populares em Portugal devido aos seus «retábulos e pinturas de resplendor vidradas com bordos dourados»; citam-se especificamente “quadros da Paixão” nos documentos comerciais de André de Saintes, o mais destacado negociante antuerpiense em arte flamenga, residente em Lisboa onde recebia mercadoria da reputada firma Forchoudt⁷⁶.

Vale a pena conhecer a história do *Calvário* do MNSR atrás reproduzido (fig. 1). Em Coimbra aparece documentado no «*Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Museu da Cidade do Porto*», datado de 4 de Junho de 1834⁷⁷, que informa sobre a pintura, esmaltes e livros que deram entrada nos inventários do Museu Portuense⁷⁸. No santuário a pintura estava associada ao culto de relíquias.

⁷⁵.— Roza Huylebrouck: *Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII...*, op. cit., 1990.

⁷⁶.— *Idem*, op. cit, pp. 282 e 287.

⁷⁷.— Cf. Doc. 1, ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (AUC): III - 1ª D-10-5-43, *Inventario do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (já publicado por A. Gomes da Rocha Madahil: *Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção*. Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1943, pp. 78-90).

⁷⁸.— Cf. Doc. 2, GCDP: Mç. 557, *Inventário do Museu Portuense feito em 1839*, que descreve:

- Cinquenta e uma pinturas sobre cobre de temática religiosa com cenas da vida de Cristo, da Virgem e de santos, algumas agrupadas em conjuntos descritos como *seis paisagens ao Divino, seis floreiros, cinco nascimentos do Menino, quatro visitas dos três Reis Magos, três Santos Antónios a receber o Menino e quatro Evangelistas*;
- Motivos vários e algumas figuras de santos representados de forma avulsa;
- Três pinturas em pedra;
- Vinte e seis pequenos quadros esmaltados em cobre, da Paixão de Cristo;
- Várias coleções de livros de Viagens e de História (112 volumes);
- Nove cadernos de estampas e dois de desenhos;

As mais antigas eram de doação régia⁷⁹ mas havia outras vindas da Flandres (via Roma) em 1595⁸⁰. O altar dessa capela-oratório erguia-se num trono com exposição de relicários e a banqueta estava decorada com *Vinte e seis placas de esmalte da Paixão de Cristo*, precioso conjunto de Limoges do século XVI⁸¹, demonstrativo de outro modo de emprego do cobre como suporte sendo atribuível a Pierre Reymond (c. 1513 - após 1584). As relíquias, esmaltes e cobres tinham no cenóbio uma importância enorme em função do que escreveram os cronistas⁸². Ao falarem da vida dos “cónegos de vida exemplar e boas letras”⁸³ fazem alusão ao culto de relíquias e ao

⁷⁹.— O *Lenho de Vera Cruz* encastado em cruz de prata dourada, o *Espinho da Coroa de Cristo* engastado em coroa de ouro, os *Cinco Corpos dos Mártires de Marrocos* em arca de prata esculpida com cenas do martírio, o *Braço do mártir S. Vicente* em braço-relicário de prata constituíram, em meados do século XVI, os mais famosos bens que se podiam venerar no santuário. O mosteiro contava ainda com os vestígios dos corpos de S. Teotónio, Santa Comba, parte da cabeça de S. Brás e de outros santos. Alguns objetos históricos emprestavam ao recinto místico uma riqueza invulgar. Eram eles a *Espada de Afonso Henriques* e os dois *Escudos dos monarcas D. Afonso e D. Sancho*. Ao lado das relíquias, tais objetos assumiam função miraculosa. Associados aos seus possuidores, encarnavam as virtudes guerreiras e cristãs dos fundadores do reino. Ressaltavam da heterogeneidade do conjunto, pelo seu valor precioso, o *Anel da Rainha D. Dulce* «com sua esmeralda fina», a grande *Cruz de ouro e pedras de D. Sancho* (no altar) e as *Três grandes pedras preciosas doadas por D. Afonso*. Alfaías litúrgicas de grande valia formavam, com os relicários e objetos históricos, verdadeiras reservas de riqueza.

⁸⁰.— Vieram relíquias dos Países Baixos Católicos em 1595, no 2.º triénio de D. Cristóvão de Cristo. Tendo sido Prior Geral da Congregação de Santo Agostinho de 1593 a 1596, enobreceu o mosteiro crúzio com muitas obras e, particularmente, com as relíquias vindas da Flandres, onde se haviam conservado até que rebentara a guerra religiosa. Com o fim de se salvarem as relíquias dos reformadores, foram reunidas e levadas para Roma em 1594. Dois cónegos de Santa Cruz, que ali se achavam em negócios da Ordem, solicitaram-nas para o seu mosteiro de Coimbra, onde chegaram em inícios de 1595. Para elas D. Cristóvão de Cristo mandou fazer vinte e um relicários de prata "mui custosos" e preparar grandiosas festividades de receção em Coimbra.

⁸¹.— Título: *Os Passos da Paixão de Cristo*. Cronologia: Oficina de Limoges do séc. XVI. Suporte: Cobre. Técnica: Esmalte policromo. Estado de conservação: Regular. Dimensões: 10 x 8 cm (aprox.). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (2 Div. MNSR). Hist.: Proveniente do santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporados no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Vinte e seis pequenos quadros esmaltados em cobre da Paixão de Cristo»; Inv. 1834: N.ºs 397 a 420 (Pinturas em esmalte) "Vinte e quatro pinturas em esmalte representando a paixão de Christo"; Inv. 1839: *Idem*. N.º 2, Div. MNSR: Atelier limosino do séc. XVI. IFN 19517 – 19542.

⁸².— Uma descrição de 1541 dá conta da veneração feita em honra das sepulturas dos primeiros reis e corpos de santos (S. Teotónio, Santos Mártires de Marrocos, S. Vicente) e notáveis relíquias. Veja-se Irmão Veríssimo: *Descripcão e debuxo do Moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra...*, ed. fac símile do único exemplar conhecido, de 1541, com uma introdução por I. S. Révah. Coimbra, 1957.

⁸³.— BPMP: Ms. 356, f. 473.

respeito pelos “pintores sagrados” do santuário⁸⁴. Até 1621 o culto era praticado numa capela-oratório da sacristia passando então para um santuário no topo do dormitório principal⁸⁵. Parece que a pintura sobre cobre vinha das celas dos cônegos, a crer no memorialista D. José de S. Bernardino que fala dessa permissão de guardar objectos profanos⁸⁶; quando os cônegos morriam o espólio era repartido: o dinheiro, prata e ouro destinavam-se ao santuário sendo empregues nas relíquias, relicários e “caixões” (caixas grandes de ouro e prata) e toda a “boa lâmina” se destinava ao seu adorno⁸⁷; destacava-se o trono com os relicários e as paredes de azulejo cobertas de “lâminas preciosas” com molduras de prata e cobre dourado⁸⁸. Infelizmente não temos imagem deste santuário, do qual o cronista D. Nicolau de Santa Maria já se havia detido em 1668 descrevendo-o como “aparatosa câmara”⁸⁹:

«Dentro desta capella se levanta sobre hum Altar o throno das Santas Relíquias, lavrado de três faces (...) todo dourado, em que estão collocados os reliquarios.»

⁸⁴. – BGUC: Ms. 1603, f. 165.

⁸⁵. – Sobre a localização do santuário de Santa Cruz, apurámos ter sido objeto de três edificações sucessivas. A primeira de que temos notícia está contida na *Descrição e Debuxo...* de 1541 e situa-o “... a uma parte da sacristia contra o poente”. Um século depois procedeu-se à segunda reedificação, que coincidiu com a construção da sacristia nova e o acrescento do dormitório principal, que corria do poente ao nascente do mosteiro. Umas “lembranças e memorias” extraídas do *Regimento de Sta. Cruz de Coimbra*, iniciado em 1595, situa a mudança em 1621. Esclarece-nos que “... no fim dele [dormitório] da banda da Inquisição se fabricou um riquíssimo santuário, de muito custo para se trasladarem para ele as santas relíquias...” Da terceira reedificação sabemos ter sido efetuada ao tempo do Frei Gaspar - reforma de 1723 - e disso nos fala D. José de S. Bernardino em meados do séc. XVIII ao descrever a nova arquitetura do santuário; informa que este fora erigido no recinto da anterior capela (também conhecida por Capela de S. Francisco) e transformado em casa majestosa, construída em madeira e de configuração elítica.

⁸⁶. – Cf. A. G. da Rocha Madahil: «Observancia antiga dos Cônegos Regulares de Santa. Cruz de Coimbra», *O Instituto*, vol. 71, Coimbra, 1927, Imprensa da Universidade, p. 236.

⁸⁷. – *Idem*, op. cit., p. 79.

⁸⁸. – BGUC: Ms. 1603, f. 157.

⁸⁹. – D. Nicolau de Santa Maria: *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, 1668, XIX, p. 84.

A referência aos *Esmaltes de Limoges* está numa parte do manuscrito (ainda inédita) de D. José de S. Bernardino e ajuda a fazer a reconstituição do trono de relíquias⁹⁰:

«(...) tudo assim posto sobre a Banqueta do Altar, q ornado de lemoge/ jarras e castisais [sic] tudo de prata fina batida e as Santas relíquias colocadas em bella/ forma e prespectiva [sic], tendo no alto a coroa de ouro com o Espinho Sagrado.»

A reforma de 1723 deveu-se a Frei Gaspar da Encarnação. Ergueu um santuário novo e transformado em casa majestosa para as “cousas magníficas... em alto colocadas”; as lâminas ricas ficariam em “portinholas de armários” tal como descreve D. José de S. Bernardino em 1752 e as restantes foram cedidas aos franciscanos⁹¹. Como construção da época barroca, a capela-santuário era um espaço amplo de forma elítica, rodeado pelos relicários em forma de urnas, pirâmides e meioscorpos da primitiva capela (fig. 8). Permaneceu assim até ao confisco dos liberais em 1834. No início do século XIX não era o brilho dos relicários mas sim a decoração com pintura sobre cobre e os esmaltes que mais impressionava os visitantes: em 1822 o francês Adrien Balbi considerou-o como o mais rico ornamento do vasto e sombrio convento⁹²; numas *Belezas de Coimbra* de 1831 chama-se ao espaço “sagrado museu” e informa-se acerca dos primorosos quadros embutidos nas paredes, de “pintura finíssima” assente em cobre; aí deparámos com o primeiro indício oitocentista sobre os temas sendo útil lembrar que o observador viu as peças antes do saque liberal! Diz-nos que representavam “...ao vivo as passagens mais tocantes da vida

⁹⁰.— BGUC: Ms. 1603, f. 169.

⁹¹.— A. G. da Rocha Madahil: «Observancia antiga dos Cónegos Regullares de Santa Cruz de Coimbra»..., op. cit., p. 236.

⁹².— A. Balbi: *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*, Paris, Chez Rey et Gravier Libraires, 1822, tomo I, pp. 203 e 204.

do Salvador e da S. Virgem” assinalando-se a novidade das cores e a naturalidade de atitudes⁹³. A *Transfiguração* de Rafael e os dois quadros da *Adoração dos Reis* (reduções de Bassano e Rubens) eram as peças que maior efeito produziam e as que mais se admiravam no santuário dando mostra do impacto que tinham grandes composições reduzidas a pequenos formatos de placas de cobre. O cenóbio foi despojado em 1834 e os seus valores artísticos deram entrada no Museu Portuense, conforme anotámos. O conde A. Raczynski escreveu sobre o museu nas suas *Lettres* de 1846⁹⁴ e, ao visitar o santuário da Igreja de Santa Cruz, recordava a opinião do sacerdote em termos de⁹⁵

«Objectos muito preciosos e os quadros de grande valor (...) pilhados pelos patriarcas constitucionais em proveito da civilização (...) se conservavam no Porto onde, reunidos a muitos outros, formavam galeria pública.»

Vimos que as *Crucifixões* do MNSR e CMFC são de aquisição antiquíssima em Coimbra, fruto do interesse pela arte no seio da Igreja. O revestimento do templo e suas dependências fez ativar pintores de história mas também era preciso velar pelo adorno do santuário que deu lugar a peças de outra ordem: relicários e pintura sobre a vida de Cristo. Justificada neste contexto histórico, aconteceu a esta pintura o mesmo que a outros quadros flamengos: usura e dispersão dos locais de origem fizeram esquecer uma parte dos testemunhos de pintura religiosa do século XVII.

Alguns chegaram até ao presente nos museus, em reservas ou exposição, caso dos *Calvários* do Museu Nacional de Soares dos Reis e Casa Museu Fernando de Castro sob sua guarda. Sendo este último de menor qualidade, foi algures adquirido pelo colecionador Fernando de Castro (fig. 9).

⁹³.— A. Moniz Barreto Corte-Real: *Bellezas de Coimbra*, Real Imprensa da Universidade, 1831, cap. XVI.

⁹⁴.— A. Raczynski: *Les Arts en Portugal...*, op. cit., pp. 386, 387.

⁹⁵.— *Idem*, op. cit., p. 470.



Fig. 9 O Calvário exposto no quarto de dormir (sobre a mesa de cabeceira à dir.ª) da Casa Museu Fernando de Castro
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P

Condiz com o enquadramento neobarroco da Casa Museu fundamentalmente constituído por partes de talha, pintura religiosa e imaginária de origem religiosa. Com efeito, o gosto excêntrico de Fernando de Castro rende homenagem ao estilo barroco e é no âmbito deste epifenómeno cultural que temos acesso ao *Calvário* daquele que ficou conhecido pelo nome de convenção de *Mestre das Crucifixões*.

Capítulo III

Três *Cenas da vida mundana* por Christoffel van der Lamen, o “pintor das conversações de Antuérpia”

Há uma legião de trabalhos do tipo alegres companhias e cenas galantes no século XVII dos Países Baixos, onde se reproduzem aspetos de uma vida mundana ligada à bebida e ao jogo tendo a música como pano de fundo. Neste capítulo são atribuídas a Christoffel van der Lamen três peças da coleção Allen, que entram nessa tendência da pintura de costumes. É difícil documentá-las mas através de consultas a museus e confrontos com peças semelhantes foi possível carrear novos dados para a sua classificação. Também não descurámos o aplauso com que o pintor era visto pela crítica do tempo, designadamente no Portugal restaurado. O principal problema a resolver era que os temas fúteis se colaram de tal forma à imagem de Van der Lamen que acabaram por diminuir a sua importância à luz da cultura atual. Mas temos a percepção de que há resultados melhores podendo colidir com a história de arte recente, em que o pintor vem tratado com alguma detração devido à facilidade artesanal com que se repetiu.

1. Interior com jogo do gamão Com esta peça do acervo portuense somos convidados a participar num ambiente escurecido de uma estância: uma sala aquecida por grande fogão de sala e quadros de paisagem servem de fundo à cena (fig. 1)⁹⁶. São em número de cinco os convivas, entre um casal namorando e duas senhoras absorvidas pelo jogo do gamão. Pela porta acaba de entrar um servente com um cantil.

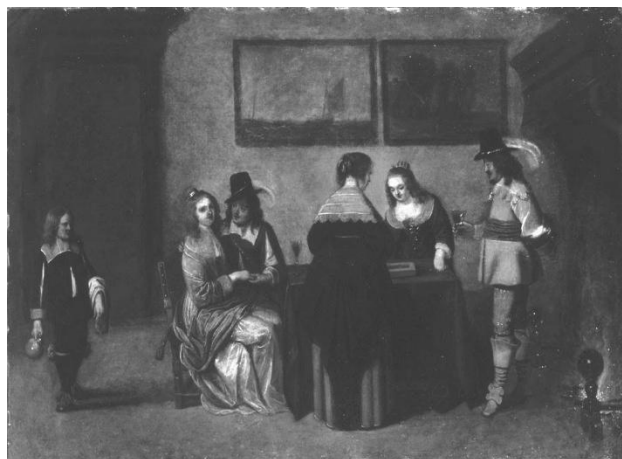
Em aproximação ao grupo vemos o casal sentado em cadeiras estofadas de veludo carmesim, ela exibindo vestido de seda amarela e cabeção de cambraia, enquanto o par, homem louro de fato castanho de escapulário branco e chapéu emplumado, se lhe dirige pegando-lhe na mão; tem junto a si um cálice de clarete. Quanto às jogadoras, estão de pé atentas às peças de um tabuleiro, uma de costas com vestido escuro cortado em bico sobre saia vermelha e cabeção de renda. Aprumado de perfil junto ao fogão está um cavaleiro olhando a cena de cálice na mão; traz indumentária elegante de casaco amarelo e faixa vermelha, calças cinzentas às listas e botas altas.

Revive-se o tipo de iluminação que caracteriza os interiores de V. d. Lamén, com fraco impacto de um feixe luminoso que vem algures da esquerda gerando pequenas sombras. Até a chama do fogo parece uma matéria difusa...

⁹⁶. – Autor: Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07 – 1651/52. Título: *Interior com jogadores de gamão*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Intervenção de restauro por Fernanda Viana (Canidelo) em 2001. Dimensões: 43 x 61,3 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (545 Pin CMP); Ref. Cat.: N.º 31 Cat. 1844: Família nobre jogando/ Rombouts; *id.*, Inv. 1849: Cena familiar =cobre/ 28\$800 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Cena familiar/ Original por Th. Rombouts; *id.*, Guia 1902: Cena familiar de gente nobre/ Rombouts (Theod.); n.º 545 Inv. 1938-39: Cena familiar/ Theodoro Rombouts. Bibl.: Cat. 1853, pp. 7, 8 (n.º 31); GUIA, 1902, p. 72 (n.º 31); SANTOS, Paula M. M. Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 140, 141, 227; *id.*, «Cristophe van der Lamén, o pintor das conversações galantes: os seus três quadros atribuídos a T. Rombouts no Museu Soares dos Reis», *Museu*, IV Série, n.º 12 (2003), pp. 43-54.



Fig. 1 *Interior com jogo do gamão*,
Christoffel Jacobsz van der Lamén
(óleo/ cobre 43 x 61,3 cm). Porto, Museu Nacional de
Soares dos Reis (545 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
- IFN 13 721 (foto: J. Pessoa, 2001)



No catálogo da coleção Allen esta lâmina de cerca de 43 cm intitula-se *Família nobre jogando* e vem atribuída a Theodor Rombouts (Antuérpia 1597-1637), erro que retificámos na tese sobre o colecionador em 1997. Em que se teria fundamentado aquela atribuição que pelo valor de 28 800 reis se vendeu ao Município do Porto em 1849? A resposta é fácil: quem conhece a história de Antuérpia sabe que há muitos pintores daí naturais com lugar marcado na iconografia musical e Rombouts é um dos mais famosos. Aliás ele deu um *Dueto* a gravar a Schelte A. Bolswert (Bolsward c. 1581-Antuérpia 1659) e a estampa⁹⁷ tem uma inscrição latina que nos fala da importância da música sofisticada, de alto nível⁹⁸. Traduz-se assim: “A música erudita, com a sua escala de seis notas,/ Anima os tristes e consola os enfatiados”

⁹⁷.— *Dueto* (O Pintor Th. Rombouts e a mulher), c. 1620, gravura de Schelte A. Bolswert segundo Theodor Rombouts 29,2 x 34,4 cm, subsc. à esq.^a «Theodor Rombouts Invent» e à dir.^a «S a Bolswert sculpi», insc. ao centro: «Cum Privilegio», subscrição: «MUSICA docta facit per sex discrimina vocum. VT REcreat MI seros FAueat SOLamine LAssis.» - Bibliothèque Royale de Belgique (SI 8451).

⁹⁸.— Veja-se Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*. Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Ghent (trad. da língua holandesa por Michael Hoyle), pp. 217-220.

No plano da iconografia há que ver que o moderno e popular jogo do gamão era visto com ar crítico pela sociedade. Segundo consta em inscrições de gravuras, a principal razão dessa condenação era a ligação do jogo à sexualidade⁹⁹. *Tric-trac* fazia parte dos entretenimentos de bordel no século XVII e isso pode ver-se, por exemplo, numa gravura de Johannes Van Vliet que tem uma cama no fundo¹⁰⁰. Este assunto mostrou ser contra os bons costumes numa estampa anterior a 1628, gravada por Lucas Vosterman segundo Adam de Coster, a qual foi estudada por muitos artistas sendo vista na opinião pública como uma forma de condenar um comportamento; e em 1639 saiu o *Mundi lápis Lydius* onde consta um emblema com o sugestivo comentário criticando a gente que desperdiçava o tempo no jogo¹⁰¹:

“I will never understand dicers,/ Who waste their time/ With games and futile pipes,/ Spiting God and their own souls?/ Be it Known that time well spent/ Frees us from eternal life.”

Na cultura da época o jogo tinha uma conotação negativa. Mas no quadro da CMP atribuído a Van der Lamen o jogo parece ser considerado numa aceção social. A decoração da sala remete para uma situação própria das elegantes companhias com que se projetou o pintor além fronteiras sensivelmente por volta de 1643 (como aponta a gravura de Bolswert que vemos na fig. 10), mas também retratou ambientes de vida boémia da soldadesca.

⁹⁹.— Veja-se o que diz Ger Luijten sobre esta iconografia em *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 204-208.

¹⁰⁰.— *Jogadores de Tric-trac*, gravura de Johannes Van Vliet, 15,1 x 13,4 cm, Franckfurt Städelsches Kunstinstitut. Ver também *Jogadores de Tric-trac num bordel*, gravura de Pieter Nolpe, em Hollstein, p. 280.

¹⁰¹.— Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., p. 206.



Fig. 2 *Alegre companhia num interior*, ass. e dat. “Vander Lamén fecit 1639” (óleo/ mad. 54 x 76,2 cm), Londres, Johnny van Haeften Gallery. Foto: Prudence Cumming Associates Ltd.^{ed}, 2004.

Os soldados por vezes surgem ligados a cenas licenciosas na pintura de Lamén. A *Alegre companhia num interior*¹⁰² da Johnny van Haeften Gallery (fig. 2), de que há pelo menos uma réplica vendida na Bonhams¹⁰³, refere-se à vida boémia pondo a claro hábitos libertinos de companhias de soldados (periodicamente ocuparam o território belga). Repare-se que o protagonista é o soldado da direita dando realce à entrega masculina ao tabaco e às carícias femininas... A falta de decoração da sala é um indicativo dessa libertinagem que faz a diferença da elegante companhia gravada por Bolswert. Mais ou menos requintados, o que se sabe é que em finais da década de

¹⁰².— *Alegre companhia num interior*, 1639, Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07-Antuérpia 1651/52), óleo/ mad. 54 x 76,2 cm, ass. e dat. no cimo da porta «Vander Lamén fecit 1639», Londres, Johnny van Haeften Gallery.

¹⁰³.— *Casa da guarda com soldados em companhia feminina*, óleo/ cobre 58,1 x 78,2 cm, vendido pela Bonhams, Londres, em 21 Ab. 2004 (lote n.º 19046), cat. n.º 34.

1630 Lamén tratava ambientes com soldados. Deviam estar em voga, a crer noutros quadros da época do tipo sátira de costumes mas os soldados de Lamén não são figuras cómicas sendo retratados como homens janotas. Os ambientes cosmopolitas de Amesterdão e Haia prestavam-me mais a uma vida marginal, como sucede na pintura de Pieter Quast, caso da *Alegre companhia* onde se vive um clima jocoso e galhofeiro¹⁰⁴ e, retratando um quotidiano pobre, poderíamos citar uma tábuia de 1636¹⁰⁵. Esta referência é um marco importante pois mostra-nos o gosto que havia por estes assuntos de conotação sexual em pintura, a qual os gravadores se encarregavam de divulgar acrescentando-lhes inscrições de sentido moral¹⁰⁶.

¹⁰⁴.— *Alegre companhia num interior* (fim da década de 1630), Pieter Jansz Quast (Amesterdão 1606-1647), óleo/ mad. 37,5 x 49,5 cm, ass. à dir.^a (na camisa do homem) “PQ”, Nova York, Metropolitan Museum of Art (1973.155.1).

¹⁰⁵.— *Alegre companhia ao ar livre*, Pieter Jansz Quast (Amesterdão 1606-1647), óleo/ mad. 36,1 x 51,8 cm, ass. e dat. “P. Qias 1636”, Dinamarca, Statens Museum for Kunst (11081).

¹⁰⁶.— A título de exemplo bastará mencionar as gravuras de Salomon Saverij (Amesterdão 1594 c. 1678) segundo Pieter Quast, intituladas *Dats de Brydyt daerman om danst* (*A menina dança?*) e *om tytverdrieff* (*Vida fútil*). Tais inscrições eram moralizadoras no sentido de criticar a perda de tempo gasto com os prazeres do sexo, que significava também gasto de dinheiro (cit. por Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., p. 233).



Figs. 1 a e 1 b *Interior com jogo do gamão (pormenores)*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (óleo/ cobre 43 x 61,3 cm)
545 Pin CMP/ MNSR IFN 13721 (Foto: J. Pessoa 2001)

Por aproximação ao nosso *Interior com jogo do gamão* temos ainda um *Jantar festivo*¹⁰⁷, datado de 1639 (fig. 3). É chamado a confronto porque se presta ao cotejo com outros interiores, tanto de mesa-posta como montados com tabuleiro de jogo. Lamen tratou muito esse género de refeição ligeira em que se ingere um sustento leve, feito de um cozinhado e pouco mais, espécie de beberete servido em cálices como os que vemos no quadro *Interior com jogo do gamão* e dá-nos o mesmo tipo de ambiente acolhedor onde mora gente que vive com criados. Aqui não há excessos nem se respira um ar de comicidade como nas mesas-postas de F. Francken II (transformadas quase sempre em cenas bíblicas ou em alegorias dos sentidos).

Não obstante, perduram nos convívios de Christoffel v. d. Lamen as alusões às ações de ver, ouvir e cheirar, saborear e tatear que veem influenciados pelos banquetes de Francken. Semelhanças com o pagem e o vaso refrigerador -elemento que lembra pormenores vistos em repastos de meados do século XVI, pelo menos- dizem-nos que Van der Lamen foi bom intérprete da tradição flamenga pois estava a par dos acessórios de vidraria e cerâmica usados na região.

¹⁰⁷.— *Jantar festivo*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 47,5 x 75 cm, ass. e dat. em cima à esq.^a «Van der Lamen fecit 39», Museu de Rouen (Inv. 985.2.2), legado por Edouard de Morchesne em 1985.



Fig. 3 *Jantar festivo*, ass. e dat. “Van der Lamen fecit 39” (óleo/ mad. 47,5 x 75 cm), Museu de Rouen (Inv. 985.2.2)

Com efeito, as representações, tanto de serviço à mesa como de jogo em fundo musical, aproximam-no de uma técnica detalhista que é apanágio dos flamengos e se fez sentir ao longo de sucessivas gerações. Anotamos algumas considerações a este respeito da responsabilidade de F.-C. Legrand¹⁰⁸:

«Il est vrai que si les Flamands ont la réputation d’aimer la boisson, ils aiment aussi le récipient qui la contient. Pichets, cruches pansues, vases galbés au goulot étroit et à l’anse déliée ont toujours été chers à leurs peintres. Leitmotiv des Noces de Cana, ils reviennent dans les scènes de tavernes et trouvent leur place dans les intérieurs bourgeois. Le geste du serviteur ou l’enfant versant à boire et faisant couler une gerbe liquide de couleur fraîche, est devenu classique.»

¹⁰⁸.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 141 (trad. nossa: «Se é certo que se os Flamengos teem a fama de gostar de beber, eles também apreciam os recipientes. Canecas, vasilhas bojudas, vasos de gargalo estreito com asa serviram sempre o gosto dos seus pintores. Motivo principal das Bodas de Canã, reaparecem nas cenas de taberna e marcam presença nos interiores burgueses. O gesto do criado a servir bebidas vertendo um líquido de cor leve, tornou-se um clássico.»)

Regressando ao *Interior com jogo de gamão* do Porto, em volta da mesa há um modelo feminino de costas cujo fato, com vestido cortado em bico sobre saia vermelha e cabeção de renda, segue exatamente o figurino de uma tábua do Louvre. Trata-se de um *Repasto do Filho Pródigo*, aqui apresentado para confronto por ser obra autógrafa, ou melhor, está assinada com todas as letras “Van der Lamen fecit” (fig. 4)¹⁰⁹. Em caso de dúvida, esta inscrição num original parece tornar imbatível a atribuição a Van der Lamen do quadro do Porto. Falta dizer que estes aspetos da vida real satisfaziam uma classe média que amava as relações picantes e os prazeres da mesa, tema que se prestava especialmente aos repastos inspirados na parábola do Filho Pródigo. Este era um dos assuntos favoritos do público sendo alvo de uma atualização no século XVII, quer no teatro quer nas artes visuais¹¹⁰. Atraía-os a história do jovem que gastou a herança numa vida depravada ao ponto de ficar arruinado, sendo o esbanjamento de dinheiro com prostitutas a cena preferida da parábola. Todavia, nos enquadramentos contemporâneos a vida devassa do Filho Pródigo surge tratada de uma maneira tão trivial que mal se distingue das alegres companhias.

¹⁰⁹.— *O repasto do Filho Pródigo*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 71,5 x 104 cm, ass. em cima, à esq.^a «Van der Lamen fecit», Museu do Louvre (Inv. 20384).

¹¹⁰.— Na evolução do tema do Filho Pródigo durante a primeira parte do século XVII é obrigatório mencionar a popularidade alcançada por uma peça de teatro *Acolastus (de filio prodigo comoedia)*, escrita em 1629 por Gulielmus Gnapheus (Haia), que conheceu sucessivas edições. Outra versão moderna do tema bíblico foi o drama *Heden-daeghsche verlooren*, escrito por Willem Dircksz Hooft, editado em Amesterdão em 1630.



Fig. 4 *O repasto do filho pródigo*, ass. “Van der Lamen fecit” (óleo/ mad. 71,5 x 104 cm)
© Museu do Louvre, Paris (Inv. 20 384)

Interessa-nos também chamar a este texto a *Vida dissoluta*, hoje nas reservas do Museu do Prado (fig. 4)¹¹¹. A companhia está no interior de uma casa, em torno de uma mesa em que se respira um clima donairoso deixando vir ao de cima aspetos convencionais da vida burguesa. Uma cena secundária mostra o conteúdo real da obra relacionando-o com a moral do Filho Pródigo, mas o que Christoffel v. d. Lamen via era, simplesmente, um convívio entre casais vivido em clima lisongeiro, com a mesma compostura e comedimento que vemos no *Interior com jogo de gamão* do Porto. Note-se que o servente e a pose da mulher sentada, com a saia tufada e voltada para o observador, são modelos similares aos da placa portuense.

¹¹¹.— *Vida dissoluta*, óleo/ mad. 57 x 83 cm, Museu do Prado (Inv. 3 072), proveniente de uma doação de 1889. Veja-se Matías Díaz Padrón: «Una nueva tabla de Christophe van der Lamen en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, n.º 17 Mai.-Ag. 1985, pp. 83-86 (refere que existe uma réplica com alterações, deposta no Museu de Belas Artes de Toledo).

O quadro do Prado tem também muito interesse pois mostra que os temas da vida fútil de Lamen não estavam longe da emblemática da época: ao fundo há um cliente escorraçado da estalagem que é tirado de *Uma meretriz prostitui-se por dinheiro*, de Crispijn de Passe, ilustrativa da gasto inútil de dinheiro no bordel; tinha fins educativos pois foi inserta no livro *Nieuwen jeught-spiegel* (*Novo espelho da juventude*) de 1617.

O *Interior com jogo de gamão* do Património do Porto é um quadro de costumes mundanos tipicamente de uma época próxima de meados do século XVII, no sentido em que o conteúdo moral se encontra diluído na cena de género. Quase não há sinais da vida pecadora, mas apenas se respira o ar da vida mundana em que o jogo anda ligado ao prazer da bebida e ao sexo - aspectos que não podemos perder de vista pois são sempre chamados a qualquer texto sobre o pintor Christoffel v. d. Lamen.

Deixamos de remissa aquelas versões de repastos que interessaram a Matías Díaz Padrón em Bordéus, Berlim, Praga e Dinamarca, trazidos à luz no *Archivo Español de Arte* em 1983¹¹² onde deu à estampa o *Repasto num bordel*¹¹³. Conhecem-se outros modelos parecidos de interiores, que temos de pôr de lado, mas há uma peça que convém citar por ser pouco conhecida e retratar uma situação análoga ao quadro do Porto.

¹¹².— Matías Díaz Padrón: «Una tabla de Christophe van der Lamen atribuida a Palamedes en el Museo de Bellas Artes de Burdeos», *Archivo Español de Arte*, 1983, pp. 270-272.

¹¹³.— *Repasto num bordel*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 47 x 63 cm, Museu do Prado (Inv. 1 555).



Fig. 5 *Vida dissoluta (parábola do Filho Pródigo)*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (óleo/ mad. 57 x 83 cm).
© Museu do Prado, Madrid (Inv. 3 672)

É a tábua existente no Museu Ingres, em Montauban, onde entra um cenário de *Jogo tric-trac*¹¹⁴, em que Christoffel v. d. Lamén usa o mesmo tipo de soldado equipado com sua vistosa renda e faixa encarnada presa atrás, vestimenta creme e cinza, mas aparecendo em situação de jogar e meio de costas. Ao invés dos interiores despojados das casas de guardas, como o anteriormente comentado que se relaciona com a Johnny van Haeften Gallery (fig. 2), aqui o artista investiu na decoração da lareira assim como nas sedas de nuances prateadas, que aproxima esta obra dos quadros de costumes mais seletos.

¹¹⁴.— *Jogadores de Tric-trac*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 45 x 63 cm, Montauban, Musée Ingres (MI 843.1.53).

2. Conversação da moda (“buitenpartij”) As reuniões de convívio podiam assumir duas formas no prisma de Van der Lamén, desde as cenas galantes cujo fim era cortejar e namorar até aos encontros casuais entre soldados e mulheres de bordel. Folguedos para satisfazer os prazeres da vida, decorriam em ambiente agradável, mais ou menos licencioso, sem passar os limites tolerados pela educação. As cenas galantes assumiam o modo de comeretes ou de jogos de sociedade podendo ainda manifestar-se em convívios dançantes em espaço aberto que em neerlandês se chamavam *buitenpartij*. Sob quaisquer destas formas, repercutiam uma vertente intimista da música e gozavam de bastante impacto no público devido ao seu cunho amável e gracioso.

Esta cena de sociedade é uma das três placas a óleo do Património Municipal do Porto que vem da coleção Allen (fig. 6)¹¹⁵. Passa-se nas imediações de um jardim, à entrada de um edifício, junto a uma balaustrada onde há arbustos e arvoredo. Agrupam-se três casais: um par dançando à esquerda, outro que acaba de chegar à direita e um terceiro par sentado ao meio à beira do alaudista.

¹¹⁵.— Autor: Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07-1651/52.). Título: *Cena Galante num jardim*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Intervenção de restauro por Fernanda Viana (Canidelo) em 2001. Dimensões: 38,4 x 52,2 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (541 Pin CMP/ MNSR). Ref. Cat.: N.º 257 Cat. 1844: Família (Cantores)/ Coques; *id.*, Inv. 1849: Cantores/ 38\$400 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Cena familiar/ Theodoro Rombouts; *id.*, Guia 1902: Cena familiar em sarau musical/ Palamedes (?); n.º 541 Inv. 1938-39: Cena familiar/ Theodoro Rombouts. Bibl.: Cat. 1853, p. 55 (n.º 257); GUIA, 1902, p. 72 (n.º 257); SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 140, 141, 235; *id.*, «Cristophe van der Lamén, o pintor das conversações galantes: os seus três quadros atribuídos a T. Rombouts no Museu Soares dos Reis», *Museu*, IV Série, n.º 12 (2003), pp. 43-54.



Fig. 6 *Conversação da moda*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (óleo/ cobre 38,4 x 52,2 cm)
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
 (541 Pin CMP/ MNSR)
 ©Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.
 - IFN 13713 (foto: J. Pessoa 2001)



Foto: Teófilo Rego, 1975 (cl. 2110 p. b)

Segue o esquema e modelos do *Jardim do Amor* (ou *Conversação da moda*)¹¹⁶ de P. P. Rubens, pintado por ocasião do seu casamento com a filha de um aristocrata de Antuérpia. O alegado autor da placa do Porto, Van der Lamén, viu de certeza essa obra de que saíram versões, como a tela do Prado que damos à estampa (fig. 7). Uma descrição de pormenor da nossa chapa de cobre mostra a influência direta nos pares vistos da esquerda para a direita: o casal dançando, ela de vestido escuro esverdeado e ele de chapéu castanho de copa alta, toma exatamente a mesma posição do par dançante do quadro de Rubens¹¹⁷; do lado oposto, um cavaleiro com sua capa e calça encarnada e tufada pelo joelho, chapéu negro emplumado, espada à cinta e botas de montar, chega acompanhado de uma jovem de vestido de seda amarela com decote rendado e empunhando uma pluma, tal como se vê na tela de Rubens.

¹¹⁶.— *O jardim do amor* (título original “conversação da moda”), P. P. Rubens (Siege 1577-Antuérpia 1640), óleo/ tela 198 x 283 cm, Museu do Prado (Inv. 1690).

¹¹⁷.— Os estudos para o *Jardim do Amor* de Rubens estão disseminados por várias coleções, entre as quais a do Museu Fodor em Amesterdão, onde há um esboço relacionado com o casal dançante situado na parte da extrema esquerda da obra. Podemos isolar ainda o *Estudo do mulher com pluma* com a figura à direita do *Jardim do Amor*, esboço do Museu do Louvre (cit. por Rubens, *ses maîtres, ses élèves...*, Paris, 1978, p. 43, n.º 25).

Retratar galanteios em fundo de paisagem traduz um interesse generalizado pela arte paisagística manifesto cerca de 1630 nos Países Baixos. Neste aspeto tem honras de primazia a referida composição de Rubens, pelo seu valor estruturante no género da paisagem com cenas galantes: difundiu-a uma gravura de Pieter Clouwet, publicada em 1665 sob o título *Venus Lusthoff* (Jardim das delícias de Vénus), com texto latino alusivo à benevolência e ao amor¹¹⁸.

A *Conversação da moda* de Rubens foi realizada depois de 1630. Essa época correspondeu à admissão de Van der Lamén como mestre na Guilda de S. Lucas, ocorrida em 1636/37. Conduzido pelo imaginário rubeniano, Lamén adaptou-o à sua dimensão de pintor da vida social cingindo-se à descrição de costumes: daí privilegiar o guardaroupa entre os aspectos materiais da realidade.

Lamén era um artista à sua maneira e não dispensou o tipo trovadoresco e a pequena escala como meios de granjear a atenção do público. Falta dizer que na parte central da sua *Conversação da moda* há três figuras sentadas, saídas da imaginação do pintor: um casal atento a uma pauta e um tocador de alaúde. A dama exhibe vestido verde de punhos e gola de renda e a seu lado um homem leva a mão ao peito em atitude galanteadora; por sua vez o instrumentista, de rosto imberbe, mira o observador apresentando rica indumentária.

¹¹⁸.— Carl Van de Velde “El jardín del amor”, in *La Pintura Flamenca en el Prado*, dir. A. Balis, M. Díaz Padrón, C. van de Velde e H. Vlieghe, Madrid, Ibercaja, 1991 (1.ª ed. Antuérpia 1989), p. 166.



Fig. 7 *O jardim do amor* ("conversação da moda"), P. P. Rubens (óleo/ tela 198 x 283 cm). Madrid, Museu do Prado (Inv. 1 690)

Descobrimos que este alaudista segue o modelo de uma *Cena de interior* assinada do Museu de Estrasburgo (fig. 11). Quanto ao homem de chapéu preto de copa alta, assim como este parzinho com a rapariga sentada a seguir a letra de uma canção, há que compará-los com os casais de *Figuras elegantes num jardim*, óleo que esteve à venda na Christie's em 1978 e que não resistimos a trazer a este texto por haver menção de estar assinado e se tratar de outro exterior de Van der Lamen, ou seja, um género que aparece menos.

Há reminiscências medievais de tipo trovadoresco neste último par sentado no solo com o jovem em tom solícito. Conhecer o imaginário dos artistas que glozaram o prazer e a diversão impõe fazer um esforço comparativo entre obras referentes à vida social para lhes determinar semelhanças, diferenças ou relações. A influência de Rubens é apreensível noutras cenas de ar livre, em detalhes como o pórtico esculpido que surge nas *Figuras elegantes num jardim* e nas rosas que se veem em quadros como a *Conversação da moda* do Porto. Nota-se a marca das paisagens finais do mestre em encenações de terraços ou sob arvoredos sombrios de cercas, caso de um quadro assinado da coleção Mansi em Lucca, malogradamente disperso, ou então de uma peça a

que chamaram *Conversação galante*¹¹⁹. Este *buitenpartij* reúne as referências habituais pondo em cena o gosto de jovens casais por terem uma refeição leve ao som de música, entre o odor de rosas e sensações táteis. É um título a não perder como modelo de composição típica de Lamén: pouca profundidade definindo dois planos, sendo o principal marcado por alinhamento de pessoas em pé com adornos de plumas, alternadas com as sentadas à mesa. Outras cenas de jardim, de que se perdeu o rasto no princípio do século XX, mostrar-nos-iam que o pintor prosseguiu este ideal do amor cortês ligado à literatura amatória e à edição de livros de canções de amor, tema que trataremos no ponto III. 1.



¹¹⁹.— *Conversação galante num jardim*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 46 x 58 cm, col. particular (in *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, vol. III , p. 723).



Fig. 6 a, 6 b e 6 c *Conversação da moda (pormenores)*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
(541 Pin CMP/ MNSR)

3. *Convívio elegante num jardim* Este convívio ao ar livre ou *buitenpartij* (fig. 8)¹²⁰ é o maior e o melhor dos três quadros pintados a óleo sobre cobre da coleção Allen. Tal como nas pequenas lâminas do *Interior com jogo de gamão* e *Conversação da moda* do Património Municipal do Porto, aqui fala-se a “linguagem de Cupido” alto e bom som. O assunto põe em cena três cavalheiros e três damas jogando e ouvindo música num parque. Visto de perto, em volta de uma mesa coberta estão duas senhoras sentadas concentrando-se no jogo; um fio de pérolas e algumas dobras sobre a mesa atestam os valores em causa; as jogadoras são observadas pelos dois homens que acabam de chegar, como se intui por um agasalho deixado numa cadeira; com mais atenção vemos que uma das damas, sentada de lado, enverga vestido rosa seco com cabeção em bico, enquanto a parceira veste de azul com cabeção de renda deixando ver diversos adereços: colares finos, joias e fita com laço a ornamentar o cabelo caído sobre os ombros; o cavaleiro figura de pé, desta vez à esquerda e de costas, com vistoso casaco carmim e camisa rendada, botas de montar e chapéu preto emplumado; o outro comparsa exhibe casaco de um rosa acastanhado e chapéu de copa alta com laçada; do lado oposto destaca-se uma dama de vestido amarelo com capa escutando o tocador de alaúde; encosta o braço a uma cadeira encourada de dupla travessa, móvel que vemos numa gravura de Bolswert segundo Lamén, reproduzida mais adiante (fig. 10).

¹²⁰.— Autor: Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07-1651/52). Título: *Cena Galante num jardim*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Insc.: Há indicação das iniciais CP num dos sapatos do instrumentista, que se nos afiguram de leitura pouco clara. Estado de conservação: Intervenção do IPCR em 1999. Dimensões: 68 x 84,3 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (508 PIn CMP/MNSR). Ref. Cat.: N.º 87 Cat. 1844: Família Nobre/ J. Petitol (?); *id.*, Inv. 1849: Scena familiar = cobre/ 62\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Scena familiar/ Original por Th. Rombouts; *id.*, Guia 1902: Cena familiar entre damas e cavalheiros/ Escola hollandeza, talvez de Palamedes; n.º 545 Inv. 1938-39: Cena familiar/ Theodoro Rombouts. Bibl.: Cat. 1853, pp. 20, 21 (n.º 87); GUIA, 1902, p. 65 (n.º 87); SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 140, 141, 229; *id.*, «Cristophe van der Lamén, o pintor das conversações galantes: os seus três quadros atribuídos a T. Rombouts no Museu Soares dos Reis», *Museu*, IV Série, n.º 12 (2003), pp. 43-54; *Arte e Música – Iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*, Lisboa, IPM, 1999 (cat. exp. Museu da Música 22 Out. 99, por Maria Helena Trindade *et. al.*), pp. 116, 117 (n.º 37).



Fig. 8 *Convívio elegante num jardim*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (óleo/ cobre 68 x 84,3 cm)
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
 (508 Pin CMP/ MNSR)
 © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
 - IFN 13 713 (foto: J. Pessoa, 2001)



Foto: Teófilo Rego, 1974 (cl. 1 780 p. b)

Outro aspeto a analisar nestas paisagens atribuídas a Van der Lamén é o rajado das cores do céu ziguezagueando num dos ângulos da composição: parece aproximar-se da técnica de alguns seus compatriotas de Antuérpia, e, para se concluir isso, basta conhecer a exposição permanente do Museu de Bruxelas onde nos podemos abeirar, por exemplo, dos convívios ao ar livre de Joos van Craesbeeck (Neerlinter 1605/1608-Bruxelas 1662) e Gonzales Cocques (Antuérpia 1618-1684).

Estes *buitenpartij* traduzem um interesse generalizado pela paisagem sentido em especial por volta de 1630 nos Países Baixos. Especificamente, este padrão de convívio de casais à sombra de arvoredo parece ter vindo de Haia¹²¹ tendo sido disseminado através da gravura que deu a lume um quadro com *Companhia ao ar livre* de Esaías van de Velde¹²². Terá sido esta imagem que lançou os elementos de “stock” destas agradáveis companhias: árvores de desenho delicado formando

¹²¹.- Anteriormente David Vinckboons (Mechelen 1567 - Amsterdão c. 1633) lançara este tema de moda que floresceu ao mesmo tempo que se publicavam livros de emblemática e de canções de amor que encantavam a juventude.

¹²².- *Convívio ao ar livre*, 1622, Gravura de Gillis van Scheyndel (at. c. 1622 - c. 1655) segundo Esaías van de Velde (Amsterdão 1587 - Haia 1630), 21,1 X 24,8 cm; subsc.: «Esaías v. velde inv.» e «Abram Ianssen exec» e «G. v. Schyndel fec. 1622», Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdão (RP-P-OB-15.098), in Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life...*, Rijksmuseum, p. 183.

fundo contra o qual se dispõem casais e um servente, vestuário da moda incorporando muitos cetins e veludos, o cão de patas esguias...

No *Convívio elegante num jardim* do Município do Porto está em causa um ambiente de sedução entre casais estimulados pelo jogo de cartas e a audição da música. Este fundo justifica o relevo dado ao cordofone, o “rei dos instrumentos” no século XVII. Esta pintura tem grande valor analítico e pode descrever-se em pormenor o alaúde, com a sua caixa ovalada de costas convexas, abertura sonora em rosácea e cravelhal formando ângulo recto com o braço. Como referimos, nesse tempo a função agregadora da música era um traço de cultura fazendo eco do fabrico de instrumentos de Antuérpia. Relativamente à geração que nos importa há pintores muito ligados ao tratamento de hábitos burgueses em fundo musical, tais como Joos van Craesbeeck e outro confrade de Van der Lamén estreitamente ligado a retratos de família, também já referido, Gonzales Cocques. Por exemplo, um *Retrato de família numa paisagem*¹²³ narra costumes sociais onde entra a música ligada à noção de harmonia familiar; um plano de fundo verdejante, rasgado à direita, é sem dúvida um ponto de comparação a reter no exame das conversações elegantes em ambiente de ar livre cometidas a Lamén.

Boas causas levavam pintores e gravadores a incluir o alaúde nas suas composições. Em relação à música e, em especial, ao dito instrumento de cordas, vigoravam ideias de erotismo e boa disposição, tal como salientam os estudiosos da iconologia musical¹²⁴. Em atmosferas intimistas, onde se movem pausadamente figuras educadas, amigas da música e garbosas no vestir, ou então, em ambientes animados de companhias alegres com soldadesca, criou um certo

¹²³.— *Retrato de família numa paisagem*, Gonzales Cocques (Antuérpia 1618 - 1684), óleo/ tela 118 x 175 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 4986).

¹²⁴.— A fonte bíblica que se refere ao poder da música para purificar a alma do pecado encontra-se em Samuel (16: 23) quando David consola o rei Samuel com uma harpa, levando-lhe a Deus a alma possuída por espíritos nefastos. O efeito da música no alívio de almas perturbadas vem descrito em textos medievais, recorrendo à narrativa do rei David. Em fins do séc. XV o filósofo neoplatónico Marcilio Ficino recomendava o valor da cura musical na alma humana e A. Dürer seguiu-o nos mesmos conselhos espirituais propondo a audição de música agradável aos aprendizes de pintura, caídos em crise de melancolia devido ao intenso labor. Por sua vez Robert Burton, em *Anatomy of melancholy*, de 1621, recomenda a música como remédio para a depressão recorrendo ao físico do século XVI que considerava a música, segundo as palavras de Burton, dentro «the very arteries, the vital and animal spirits, it erects the mind, and makes it nimble» (cit. por Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life*, op. cit. p. 218).

estilo *troubadour* A. Palamedesz (Delft 1601-Amesterdão 1673), a quem já se atribuiu o *Convívio elegante num jardim* do Porto. Dirigiu durante vinte anos a guilda de Delft e muitas galanterias e corpos de guarda pintou a óleo. A influência dos seus modelos, o ambiente musical e a forma de iluminar fizeram-se sentir na técnica de Christoffel v. d. Lamén, razão por que o nome de ambos foi muitas vezes confundido em catálogos. O pequeno quadro com uma *A partida de música*¹²⁵ serve de boa amostra para comparar com certas obras do visado “pintor das conversações de Antuérpia”.

Na geração de Van der Lamén as representações de convívios entre casais são formas mitigadas de exprimir aspectos sensuais e sensoriais. Retomando o *Convívio elegante num jardim* do Porto, há certos elementos usuais na pintura ligada aos sentidos que têm de se decompor nesta obra: a audição, o tato e o olfato representam-se no instrumento musical, nas cartas do jogo e nas flores. Lembrar que o motivo dos sentidos é um tema de eleição da arte neerlandesa, facto demonstrado no tratamento sugestivo que Craesbeeck lhe concedeu em *Pintando os cinco sentidos*¹²⁶. O assunto estava em voga, ao que parece, ao ponto de ser posto a ridículo numa folha cómica de Edmé de Boulonois, de que existe uma impressão na Biblioteca Nacional de Paris¹²⁷.

Vimos que há cenas de jardim de que se perdeu o rasto no princípio do século XX. Mas ainda há alguns exteriores atribuídos a este especialista devotado à pintura do prazer e diversão a que podemos recorrer.

¹²⁵.— *A partida de música*, Anthonie Palamedesz (Delft 1601-Amesterdam 1673), óleo/ mad. 31,5 x 35,5 cm, vestígios de assinatura « Pal (amedes?) », Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 2837).

¹²⁶.— *Pintando os cinco sentidos*, Joos van Craesbeeck (Neerlinter 1605/08?-Bruxelas 1662), óleo/ mad. 48,5 x 66 cm, Paris, Fundação Custódia.

¹²⁷.— Trad. nossa: «Embora à primeira vista,/ Pareça representar um fenómeno,/ Olhem-me de perto./ Represento os cinco sentidos,/ O Gosto com o meu cachimbo,/ A Vista com os meus óculos,/ O Olfato, o Tato e o Ouvido/ Representam-se no meu boteco».



Fig. 9 *O jogo*, ass. e dat. “Lamens pinxit A° 1656” (óleo/ mad. 57,5 x 67, 5 cm)
© Lille, Musée des Beaux Arts (P 946)

É o caso da *Elegante companhia num jardim* de cuja imagem temos de prescindir por falta de qualidade do diapositivo¹²⁸ mas melhor sorte tivemos ao aceder à reprodução fiel de uma *Festa de casamento num terraço*¹²⁹ que guarda as características próprias do género tirando o máximo proveito da componente de figura e enquadramento natural. A mostrar atualização, o pintor mobiliza todos os meios para satisfazer o interesse pelo assunto do matrimónio que ganhava a simpatia da juventude neerlandesa, de forma especial a custo dos emblemas e aforismos de J. Cats. Para

¹²⁸.— *Elegante companhia num jardim*, Christoffel Jacobsz van der Lamens (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 54 x 74 cm, vendida na Bonhams, Londres, em 3 Jul. 1997 (lote n.º 135), cat. n.º 78.

¹²⁹.— *Festa de casamento no terraço de um jardim*, Christoffel Jacobsz van der Lamens (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ cobre, vendida na Sotheby's, Londres, em 12 Dez. 2002 (lote 2114), cat. n.º 140.

fechamos com “chave d’ ouro” não resistimos a divulgar a representação de mais uma cena de ar livre com *O Jogo*¹³⁰ (fig. 9), desta feita um contraluz, que usa um elenco semelhante às demais cenas de jardim mas emprega uma técnica distinta de tudo quanto vimos, ou melhor, no pequeno acervo paisagístico que lográmos reunir em torno do quadro do Porto. Esta companhia, pelo seu tipo de enquadramento, deve juntar-se ao *Convívio elegante num jardim* em análise, divergindo porém nalguns pontos: o perfil da mulher da esquerda é distinto, há predomínio dos vermelhos mesclados de branco como o tecido da figura (à dir.^a) de textura acetinada; inclui um pagem de perfil, meio estático. O quadro é um original de Lamens e mostra assinatura e data «Lamens pinxit A° 1656».

4. Christoffel Jacobsz van der Lamens (Antuérpia 1606/07 - 1651/52) O pintor surge na Flandres vinculado à pintura de cenas galantes sendo de considerar na apreciação da sua obra os antecedentes da pintura de sociedade nos Países Baixos, designadamente os convívios de Dirck Hals e os motivos de festas e banquetes dos mestres de Antuérpia ligados à dinastia dos Francken. A época de Rubens marcou o auge desta escola sendo as suas *conversações da moda* testemunho eloquente do quadro de sociedade que influenciou artistas do barroco flamengo.

Em 1661 Van der Lamens foi definido pelo biógrafo Cornelis de Bie como *conversatie-schilder van Antwerpen* ao mesmo tempo que lhe dedicava um elogio poético¹³¹. Salienta a falta de concorrência no género pois nesse tipo de cenas de lazer ninguém as pintava como ele –refere De Bie.

Essa apreciação face ao retrato da sociedade da capital comercial da Flandres não ficava indiferente à crítica de costumes, onde havia lugar para a representação de hábitos de bebida sem

¹³⁰.— *O jogo*, Christoffel Jacobsz van der Lamens (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 57,5 x 67,5 cm, ass. e dat. no canto inf. dir.º «Lamens pinxit A° 1656», Lille, Musée des Beaux Arts (P 946), legado de Leleux Alexandre em 1873. Refere o catálogo do Museu de Lille que existe outra versão no Museu de Ypres, tendo analogia, por sua vez, com uma galante companhia vendida na Christie’s em 1974 (cf. Arnauld Brejon de Lavergnée e Annie Scottez De Wambrechies: *Musée des Beaux-Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des Peintures I. Écoles Étrangères*, RMN, 1999, p. 83).

¹³¹.— Cornelis de Bie: *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const (...)*. BeldthoewnrLierre, Antwerpen, 1661, p. 159.

peso nem regra e até para roubos devido ao desejo de imitação de padrões sociais de famílias abastadas (como a família Coopmans) dos que viviam acima das suas possibilidades; na visão do biógrafo, V. d. Lamén ficara na história como o pintor da gente que ri, troça e saúda, dos “flirts” e agruras sentimentais, em suma, ele tratara das coisas que correm no mundo e “dos pecados de que Deus não gosta”...¹³²

O testemunho de C. de Bie faz-nos recuar no tempo. Queremos ver se recuperamos o modo como Van der Lamén impressionou os coevos para ficarmos a saber se foi ou não um mero reprodutor de assuntos monótonos e sem interesse. Portanto não devemos subestimar o aviso de De Bie ao dizer que os quadros de Lamén preveniam contra as fraquezas humanas, ou seja, as cenas triviais que ele pintava podiam ter uma leitura moral.

À luz da época era apreciado, então, por ter algum espírito crítico e até sentido humorístico. Assim se pode entender o assento biográfico de Jean Baptiste Descamps, 1753-64, em contexto da sua viagem pitoresca pela Flandres, onde Van der Lamén era recordado assim¹³³:

¹³².— Sob o ponto de vista cultural, estes temas dizem respeito ao modo como era interpretado o sentimento do Amor, que fora muito importante para a mentalidade renascentista e persistiu na época barroca admitindo-se fundamentalmente os conceitos de Amor virtuoso e Amor venal (cf. S. Sebastián: *Contrareforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 36 e sgg.). Neste plano das relações terrenas interveem alusões aos sentidos que na mentalidade contra reformista eram vistos como motivo de transgressão, na linha do pensamento medieval dominado pela visão de Santo Agostinho segundo a qual os sentidos eram fonte de pecado (a mentalidade cristã da época moderna não aceitava a concepção de Epicuro, que via os sentidos como fonte do conhecimento). Por conseguinte, persistiam ideias medievais que condenavam as manifestações sensitivas pois não conduziam a Deus, unicamente os sentidos eram estimulados pela curiosidade (*Idem*, op. cit. p. 30).

¹³³.— J. B. Descamps: *La vie des peintres flamands...*, Paris, 1753, p. 272 (trad. nossa : «Van der Laenen pintava geralmente temas galantes, assembleias e casas de fumo. Aí dominavam o Amor e o vinho, o que o levava por vezes a tratar de abusos condenáveis. De resto ele compunha com espírito.»).



Fig. 8 a *Convívio elegante num jardim (pormenor)*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (508 Pin CMP/ MNSR)

“Van der Laenen peignait ordinairement des sujets galants, des assemblées & des tabagies. L’Amour & le vin y dominant, & y prennent, quelquefois des libertés très blamables. Au reste il composait avec esprit.”

Outro testemunho incontornável vem de André de Saintes, grande negociante de arte instalado em Lisboa. Correspondia-se com Antuérpia donde recebia mercadoria da firma Forchoudt. Em 3 de Junho de 1643 responde a uma remessa de pintura que chegara à capital portuguesa, onde havia peças adquiridas no leilão de Rubens. Ele lamenta a falta de um quadro de Van der Lamén no valor de 33 florins aproveitando para encomendar mais quatro peças do mesmo pintor, que fazia questão de serem originais. O documento reza assim¹³⁴:

“Com grande espanto vi a mercadoria que v. m. me manda. Para começar não há nenhum original de Van der Lamén (...) Mande-me também quatro grandes quadros de Van der Lamén, mas teem que ser originais e não cópias.”

Algun tempo depois, em concreto a 20 de Agosto, volta a mencioná-lo¹³⁵:

“(...) a caixa n.º H chegou bem, mas como não tenho nem factura nem carta, só posso dizer que estas cópias de Van der Lamén são melhores do que as anteriores.”

Provam estas passagens que as cenas galantes de Lamén participavam no intercâmbio lusoflamengo de arte. Pelos vistos em Portugal não esmoreceu sob o domínio de Filipe IV de Espanha prolongando-se após a Restauração. Insere-se no quadro de uma preferência estética pelos temas profanos, em voga na Europa (além da tradicional pintura religiosa) e que, ao que parece, também fazia parte do gosto da aristocracia portuguesa no tempo de D. João IV. O

¹³⁴.— Roza Huylebrouck: «Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII...», op. cit., pp. 286, 288.

¹³⁵.— *Idem*, op. cit., p. 288.

padrão de qualidade na decoração de interiores exigia por norma a importação de porcelanas e pequenos móveis de luxo, gravura e pintura, onde tinham de constar forçosamente os nomes conhecidos em cada especialidade: Lamén, Neefs, Frei Daniel Seghers, C. Schut, D. Teniers, A. Janssens, etc... Estes documentos são escritos por André de Saintes em vida do pintor. Por duas ordens de razões adquirem um valor extraordinário: em primeiro lugar mostram que Van der Lamén era aos 37 anos um nome conhecido nas rotas flamengas e, inclusivamente, a sua fama corria fronteiras passando além dos Pirinéus; em segundo, porque a sua vida é mal conhecida sendo de aproveitar quaisquer manifestações hodiernas de autenticidade.

Com efeito, a biografia Christoffel Jacobsz van der Lamén não conta com muito mais referências para além da admissão na Academia de S. Lucas em 1636-37, época em que aceitava no seu atelier o discípulo Hieronymus Janssens. O ingresso na corporação ter-se-á seguido a uma formação com o pai, Jacob van der Lamén¹³⁶. Refere-se ainda que casou com Maria Michelsen em 1642, união de que resultaram seis filhos¹³⁷. Com certeza remonta à época do seu casamento uma tábua existente em Helsínquia intitulada *Pintor no seu atelier* que tem de se incorporar na biografia pois é peça segura de um espólio que se dispersou. Está assinada “v. Lamén” e representa o artista ao cavalete trabalhando numa paisagem no momento em que é surpreendido pela mulher e uma criança¹³⁸. Porventura relaciona-se com o facto de ele ter adquirido estatuto social e estar consciente do seu valor para nos deixar o seu aspecto físico e da família, nesta

¹³⁶.— Jacob van der Lamén (Antuérpia 1584-at. 1620) foi batizado em Antuérpia em 15 de Novembro de 1584. Aprendeu com Henrich Leuven (ou Leunens) e tornou-se mestre livre da Guilda de S. Lucas em 1604/05. Ensinou por volta de 1609/10 e depois cerca de 1611/12. Pensa-se que terá colaborado com F. Francken II em Antuérpia mas em 1613/14 assentou em Bruxelas onde foi mestre da guilda em 1616 obtendo a cidadania. Veja-se ainda o que diz F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., pp. 86, 87.

¹³⁷.— Cf. *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, vol. I, p. 250.

¹³⁸.— *Pintor no seu atelier*, Christoffel Jacobsz van der Lamén (Antuérpia 1606/07-1651/52), óleo/ mad. 44 x 70,5 cm, ass. no canto sup. dir.º «v. Lamén», Finnish National Gallery, Helsínquia (S-1999-62), adquirido no Palácio Dorotheum de Viena, a 24 de Março de 1999.

tabuína que sugere um temperamento sentimental¹³⁹. A dimensão intimista é dada pela apresentação do jovem como um praticante das artes visuais munido dos seus aprestes; as peças de escultura (com panejamentos à antiga) fazem alusão ao ensino das belas-artes. Uma divisão pouco funda, um único plano iluminado a partir da esquerda, um ou outro utensílio, colorido feito à base de cinzento e castanho, um pouco de branco e vermelho a sair da monotonia, cores ressaltantes duma retaguarda sombria onde se move um assistente e se vislumbra uma porta almofadada –eis a matéria a que se resume este estúdio, ainda pouco conhecido no espólio de Lamen! Da composição extrai-se a noção de modéstia de recursos –seja na conceção do espaço seja em questões de artifícios luminosos– que vai perpassar na técnica de composição de interiores de Christoffel v. d. Lamen.

O estúdio pintado por Van der Lamen retrata a vida mediana de um artista cuja atividade estava ao dispôr da classe média. Aliás o ponto de vista dos artistas do quotidiano pertence a uma nova fase marcada pela abertura aos temas sociais, ou seja, há uma atenção particular dada à pintura da vida diária, além do retrato, como sinal de prosperidade do lar burguês. Isto fica claro tendo em conta a função da gravura de costumes, dos livros de emblemas e canções na primeira parte do século XVII. As imagens de carácter realista propagaram-se à pintura de género e, nesse contexto, Jacob Cats (Browershaven 1577-Haia 1660), conhecido pelo nome afetoso de “Pai Cats”, foi um dos autores mais influentes. Foi buscar inspiração aos provérbios e à vida comum para mudar a visão do povo quanto ao modo de viver.

¹³⁹.— Sílvia Meloni refere que a afirmação social dos artistas no Renascimento trouxe consigo demonstrações de interesse por parte da crítica relativamente ao seu aspeto físico, sabendo-se que a partir de então os biógrafos passaram a registar descrições das suas fisionomias. Em finais do século XVI, sob efeito da segunda edição de Vasari das *Vidas dos melhores pintores*, ilustrada com os retratos de artistas em gravura em madeira, o género do *autoritrato* passou a ser disciplina obrigatória na educação dos pintores. Os autorretratos são ricos de significado ao revelarem a personalidade dos seus autores, de uma forma mais ou menos explícita, que se deduz nos elementos escolhidos para a representação (veja-se *Le Musée des Offices et le Palais Pitti*, 1998, p. 596 e sgg.)



Fig. 10 *Dois jovens e suas mulheres numa sala*, gravura de Schelte A. Bolswert segundo Christoffel Jacobsz van der Lamén (35 x 44,5 cm), subs. à esq.^a «Christophorus Jacobi/ van der Laemen pinxit» e à dir.^a «Schelte a Bolswert sculpsit/ Gilis Hendrick execut Antuerpiae». © Bibliothèque Royale de Belgique (SII 7916)

4. 1. O “Pintor das conversações de Antuérpia” A atividade editorial fez despertar o interesse em gravura como meio de lançar obras no mercado de arte. Se a este fenómeno aduzirmos o facto de Antuérpia ser considerada a capital da edição nos Países Baixos, temos ainda mais razão para recorrermos à gravura como base de análise da obra de Van der Lamén. A estampa *Dois jovens e suas mulheres numa sala* (fig. 10)¹⁴⁰ aparece como um meio esclarecedor quanto ao género em que o autor se lançou no meio artístico. Cabe dizer que a folha contou com

¹⁴⁰.— *Dois jovens e suas mulheres numa sala*, gravura de Schelte A. Bolswert segundo Christoffel Jacobsz van der Lamén, 35 x 44,5 cm, subs. à esq.^a «Christophorus Jacobi/ van der Laemen pinxit» e à dir.^a «Schelte a Bolswert sculpsit/ Gillis Hendrick execut Antuerpiae» - Bibliothèque Royale de Belgique (SII 7916).

a gravação exímia de Schelte à Bolswert¹⁴¹. Os contornos meticulosos sugerem correções à pintura de Van der Lamén ou mesmo que tenha sido o próprio gravador Bolswert a desenhar com base numa pintura de Lamén. A folha foi publicada em Antuérpia por Gillis Hendricx¹⁴² talvez por volta de 1643.

Quem era este editor? Recentes diligências de investigação em arquivos mostram que o mercado era dominado por Hendricx para quem o negócio de gravura foi fonte de lucro durante

¹⁴¹.— Schelte à Bolswert foi um gravador holandês (Frilândia c. 1586 - Antuérpia 22 Dez. 1659). Era irmão mais novo de Boëtius Bolswert, com quem vivia em Amesterdão em 1609. Um dos seus primeiros trabalhos foi uma *Entrada de Cristo em Jerusalém*, segundo David Vicnckboons (1612). Em Antuérpia o seu nome consta dos registos da Plantin-Moretus de 14 de Julho de 1617. Mais tarde, em 18 de Agosto de 1621, após terem entrado para a Guilda de S. Lucas, os dois irmãos Bolswert obtiveram permissão para gravar, publicar e vender gravura. Nos anos de 1625-26 a Schelte vem registado como mestre livre na corporação mas parece que não chegou a negociar em gravura. Os irmãos Bolswert devem ter trabalhado em Bruxelas entre 1627-28, como sugerem as menções ligadas aos respetivos nomes nas suas gravuras para a *Académie de l'espée*, de Gérard Thibault, de Antuérpia. Nesta cidade esteve ligado à família Lauwers, e, quando já era velho, em 1753, publicou a grande estampa com a *Entrada do arquiduque Leopoldo Guilherme em Ghent* ficando à frente de outros gravadores. A sua obra gráfica ascende a 365 gravuras. Foi amigo de Rubens tendo interpretado obras a seu pedido ou por iniciativa própria enquanto gravador. Também gravou obras de Gerard Segers, Jacob Jordaens, Erasmus Quellinus e Theodor Rombouts. Os oito retratos que gravou para a *Iconografia* de Van Dyck deram-lhe reputação (para mais detalhes sobre o assunto veja-se Carl Depauw e Ger Lijten: *Anthony van Dyck as a printmaker*. Antwerpen Open/ Rijksmuseum Amsterdam, 1999, em especial a pág. 367). Quanto à difusão da obra, sabemos que em 1633 o gravador era bastante apreciado em Portugal, ao tempo ainda sob domínio de Filipe III de Espanha, conforme mostram as remessas recebidas pelo comerciante antuerpiense em Lisboa, André de Saintes, em documentos traduzidos por Roza Huylebrouck: «Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII...», op. cit., pp. 283, 284. A relação de obra gravada por Schelte A. Bolswert consta de F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings...*, op. cit. vol. III, pp. 71-92.

¹⁴².— O editor Gillis Hendricx (ativ. conh. 1633- fal. antes 18 Set. 1677) pertencia a uma família de músicos. Seu pai, Jacques Hendricx, morreu em 21 Jan. 1672 e é possível que tenha sido professor de dança, além de músico pois entre os seus bens de valor foram encontrados dois *krijters*, ou seja, os pequenos violinos de bolso dos professores de dança. Gillis está documentado desde 1633 como padrinho, num assento de batismo da Catedral, de uma filha de Martinus van den Enden, o primeiro editor dos retratos de homens ilustres de Van Dyck. Negociou em gravura desde 1640, pelo menos, como refere um documento de 23 de Abril de 1642, mas só em 1643-44 é que surge registado como comerciante na Guilda de S. Lucas. Em 1643 começaram as divergências com o gravador Van den Enden devido à cedência deste de 80 chapas da *Iconografia*, além de outras, as quais haveriam de receber o endereço do novo editor Gillis Hendricx. Nos anos seguintes viu aumentar o seu negócio de estampas ao encomendar gravuras e comprando chapas de cobre. Em 1670 ainda praticava a sua atividade, época em que apresentou queixa do pai por questões de uma herança materna (para mais detalhes sobre o assunto veja-se Carl Depauw e Ger Lijten: *Anthony van Dyck as a printmaker...*, op. cit., pp. 375, 376).

cerca de trinta anos. A importância do seu espólio avalia-se no anúncio do leilão de bens que possuía quando morreu. Realizou-se a 15 de Novembro de 1677 na sua casa chamada *Gulde Leenken*, na Minnebroeders Ruyt, em que se publicitava grande quantidade de bonitas chapas de cobre e gravuras, esculpidas e desenhadas por grandes mestres incluindo Rubens, Van Dyck, Diepenbeek, Bolswert e outros¹⁴³. Desconhece-se a identidade dos compradores mas o que importa é ter a noção de que gravadores e editores tiveram desde sempre um papel crucial na divulgação do trabalho de pintores. Não esquecer, a propósito, que já em 1643 Christoffel v. d. Lamen era apreciado em Portugal por intermédio de De Saintes que negociava pelo menos há dez anos em gravuras de Bolswert¹⁴⁴.

Em *Dois jovens e suas mulheres numa sala* as características do trabalho de Lamen ficam estabelecidas: interior pouco fundo com iluminação lateral gerando discretas sombras; decor com pintura, lareira e móveis bons (com estofos e sirgarias), almofadas da porta com bons entalhes de enrolamentos; galãs persuasores em companhia feminina e serviço à mesa. No geral a decoração é uma mostra de vestir e servir à mesa da classe média e espelha um tempo em que havia uma grande curiosidade pela moda, quer no vestuário quer nos hábitos de servir (com tradução na edição de livros de moda); notar que os suportes altos de copos eram um sinal de bem estar e faziam as delícias dos pintores de natureza-morta¹⁴⁵. Não é inócua a presença de uma criada espreitando um dos jovens que avança para o seu par sem oposição: representa a servente, presença quase obrigatória na pintura erótica do tempo. A folha importa, em suma, como indicador de uma imagem: aquela com que Gillis Hendricx lançou Van der Lamen no mercado

¹⁴³.— Sobre a importância da edição de Gillis Hendricx veja-se o ensaio de Ger Luijten, onde transcreve em neerlandês a notícia sobre o leilão da sua casa editora saída na imprensa de Utrecht e Amesterdão, em *Anthony van Dyck as a printmaker...*, op. cit., p. 91 (n. 55).

¹⁴⁴.— Cf. Roza Huylebrouck: «Alguns documentos comerciais lusoflamengos...», op. cit., pp. 283, 284.

¹⁴⁵.— Nos Países Baixos e na Alemanha, desde o século XV, estes suportes metálicos de prata ou dourados eram geralmente destinados à nobreza e às corporações (concelhias ou guildas), mas no séc. XVII também aparecem ligados aos recheios de casas de ricos burgueses.



Fig. 11 *Cena de interior*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (óleo/ mad. carvalho 46 x 70 cm)
Vestígios de assinatura «C. v. La.». Strasbourg, Musée des Beaux Arts de (MBA 204)

indo ao encontro da classe média através de um dos temas mais procurados: o amor cortês. Com efeito, a ênfase dada ao encontro entre jovens elegantes dos dois sexos faz parte do imaginário da época, numa sociedade bastante influenciada pelos sonetos de Petrarca e em que o amor era assunto de conversa, da poesia e de canções¹⁴⁶.

¹⁴⁶.— Veja-se a este propósito, numa ótica da educação de jovens mulheres para o casamento nos Países Baixos, Wayne E. Franits: *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge University Press, 1993, p. 18. e sgg.

A estampa de Bolswert segundo Lamen abriu-nos também uma série de possibilidades de exploração artística. A partir daqui poderíamos discutir uns *Jogadores de gamão num bordel*¹⁴⁷ onde temos de admitir a predisposição do pintor para representar “the game of love”. O seu grau de intimismo é de assinalar pois descreve um ambiente de alcova, à maneira dos quadros alusivos aos cinco sentidos do início do século. Como princípio orientador para análise da obra de Van der Lamen costumava citar-se um *Baile*, assinado em 1640, que se encontrava no Museu de Gotha e foi vendido em Berlim em 1932¹⁴⁸. Demonstrava já uma preocupação pela indumentária que define modelos masculinos de cabeloira longa caindo sobre gola de renda, calções levemente tufados no joelho e rosetas nos sapatos, enquanto os femininos envergavam vestido com cabeção de renda, um corpete de vestido à basca, cabeloira de franja ou então penteado com *chignon*. Mas este género de caracterização já aparece num interior da antiga coleção Schloss, o qual tem imenso interesse como obra precoce assinada “C. Van der Lamen fecit 1638”¹⁴⁹.

Outro quadro do mesmo assunto pertencencia à Villa Mansi em Lucca¹⁵⁰ e refere-se a uma época um pouco posterior, em concreto ao ano de 1642, além de outro, monogramado, cuja existência também se regista¹⁵¹. As variantes das cenas de interior são especialmente interessantes no espólio do pintor. Dentro das que são de autenticidade confirmada sobressai uma tábua do

¹⁴⁷.— *Jogadores de gamão*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07- 1651/52), óleo s/ tela 49,5 x 63,5 cm, Londres, Alan Jacobs Gallery, in *17th Century Dutch and Flemish Painters. A Collectors' Guide compiled by Alan Jacobs*. McGRAW-HILL Book Company (UK) Limited, Maidenhead, Berkshires, England, 1976, p. 183.

¹⁴⁸.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle*..., op. cit., p. 257 (n. 161).

¹⁴⁹.— *Cena de interior*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07-1651/52), 43 x 64 cm, ass. e dat.: «C. Van der Lamen fecit 1638», coleção do Barão Vesque Puttlington – France, Ministère des Affaires Étrangères, Répertoire des biens spoliés, n.º 3731.

¹⁵⁰.— Esta coleção italiana da região da Toscana (cit. por F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle* ..., op. cit., pp. 85, 96) é atualmente de localização desconhecida. Fomos informadas que em 1981, por morte do proprietário da Villa Mansi, a herança se dispersou tendo sido vendida pela Casa Semenzato em Veneza (carta pessoal de Marcello Salom de 10. 01. 2002).

¹⁵¹.— Reconheceu-se numa venda de pintura em Bergen em 1942 (cit. por F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle* ..., op. cit, p. 85).



Fig. 12 *Jogadores de cartas*, ass. e dat. “P. Bergaigne f. 1699” (óleo/ tela 71,5 x 90 cm)
© Musée des Beaux Arts, Arras (Inv. 938.2)

Museu de Belas Artes de Estrasburgo (fig. 11)¹⁵². Tem marcas de assinatura meioapagada «C. v. La.» e ilustra um grupo de quatro cavalheiros e uma dama bebendo ao som de alaúde; dispõem-se em torno de uma mesa coberta ricamente vestidos, num aposento decorado com três paisagens na parede do fundo onde mal se vê uma porta de lintel triangular, em ambiente de conforto com lareira. No quadro de Estrasburgo é muito característica a posição do alaudista à esquerda da mesa mirando o observador, que se repete na *Conversação da moda* do Porto (fig. 6), conforme já referimos; nos ângulos inferiores outros elementos integram-se no aconchego da sala e ajudam a

¹⁵².— *Cena de interior*, Christoffel Jacobsz van der Lamen (Antuérpia 1606/07 - 1651/52), óleo/ madeira de carvalho, 46 x 70 cm, vestígios de assinatura «C. v. La.». Musée des Beaux-Arts de Strasbourg (Inv. MBA 204).

dar profundidade à habitação, como pontos intercalares entre o observador e a cena principal: o criado servindo vinho de uma garrafa tirada de um refrigerador e um cão de caça passando junto ao fogão são elementos que seguem a lição dos bailes dos Francken e vão suceder-se em obras seguintes. Van der Lamén aprendeu essa regra apropriada aos pequenos quadros de interiores tendo dispensado efeitos perspéticos espetaculares, talvez porque não dominasse bem a técnica. Os objetos são tratados com um sentido pouco pronunciado do relevo, de modo que cada coisa se apresenta de maneira menos nítida: valham como exemplos o instrumento, os vidros e faianças ou os cigarros deixados ao acaso. A luz vem duma fonte não identificada na parte inferior esquerda e é essa fonte que produz as sombras no cão, no rapaz e debaixo da mesa. A entrega dos personagens ao lazer, manifesta em gestos lentos; o *décor* seletivo e o ambiente de intimidade feito de penumbra; os indicadores de uma vida requintada como o vinho clarete tomado em cálices – tudo prossegue o objetivo de retratar a vida de um extrato social privilegiado. As rendas são obrigatórias e fazem *jus* ao fabrico de acessórios de luxo que, tal como os tecidos ricos, deram fama mundial à Flandres da Contrarreforma.

A cena galante, introduzida nos Países Baixos meridionais por Hieronymus I Francken e prolongada por Frans II Francken e Hieronymus II Francken, foi tratada como uma especialidade por Van der Lamén e seu discípulo H. Janssens. Basta ver a magnífica imagem de um casamento, do Museu de Lille, para se notar perfeitamente o desenvolvimento que aquele discípulo quis dar à obra do mestre. Mas Janssens enveredou por ambientes muito luminosos repletos de convivas, onde reina um tipo de relações humanas submetido a regras de etiqueta criando uma atmosfera de espetáculo que se afasta dos ambientes intimistas do mestre¹⁵³.

Mais consonante com a influência de Lamén foi o alastrar da sua obra. Propagou-se em território francês (na época sob domínio espanhol) onde constam nomes como Pierre Bergaigne

¹⁵³. – *Baile sobre o terraço de um palácio*, Hieronymus Janssens (Antuérpia 1624 - 1693), óleo/ tela 114 x 170 cm, ass. em baixo, à esq., sobre a base da coluna «H. JANSSENS Fecit A° 1658». Lille, Musée des Beaux Arts (P 186), Legado Alexandre Leleux, 1873. Bibl.: LAVERGNÉE, Arnauld Brejon de; DE WAMBRECHIES, Annie Scottez: *Musée des Beaux-Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des Peintures I. Écoles Étrangères*, RMN p. 79; *Palais des Beaux-Arts de Lille. Guide des collections*, Paris, RMN, 1997, pp. 94, 95.

(Maroeuil 1652 ? – Lille 1708), ativo em Lille em fins do século XVII. O quadro de uns seus *Jogadores de cartas* do Museu de Arras deve tomar-se em consideração (fig. 12)¹⁵⁴ até porque Bergaigne representa o êxito dos pequenos mestres de Antuérpia em Lille, o que por sua vez faz supor que o quadro de sociedade era muito caro aos lilenses.

Esse género de cenas, que se desenrolam na intimidade de interiores ou ao ar livre, tiveram esporadicamente outros cultores em Antuérpia. Importa mencionar, relativamente a esta geração, o célebre David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690)¹⁵⁵. A sua fama correu fronteiras na vertente da representação da vida rural sendo capaz de uma técnica sem repreensão que muito contribuiu para afirmar o carácter pitoresco da pintura de costumes. Mas o que nos interessa aqui são as suas cenas da vida social, pois pode ter-se aproximado das composições de Lamén sendo um título a não perder o *Concerto familiar num terraço*¹⁵⁶ que ronda 1644-45. Com efeito, expõe figuras e modelos de indumentária iguais aos da obra do seu conterrâneo mais velho, prova que não foi indiferente à sua influência. Por sua vez, os repastos de sociedade com um significado alegórico contribuem bastante para uma visão de fundo sobre a iconografia dos convívios agradáveis, afeta à geração nascida nos primeiros anos de 1600 em Antuérpia. Está nesta situação o cobre dos *Cinco sentidos* do mesmo David II Teniers, que não resistimos a falar por ser composição próxima dos esquemas de convívio à mesa do visado Christoffel van der Lamén¹⁵⁷. Tanto o concerto familiar como esta refeição burguesa, que ilustram alegorias dos sentidos, mostram à evidência que havia para descobrir, dentro do subgénero dos “quadros de sociedade” do círculo de Antuérpia, interessantes pontos de encontro.

¹⁵⁴.— *Jogadores de cartas*, Pierre Bergaigne (Maroeuil 1652 ? – Lille 1708), óleo/ tela 71,5 x 90 cm, ass. e dat. «P. Bergaigne f. 1699». Arras, Musée des Beaux-Arts (Inv. 938.2).

¹⁵⁵.— Sobre este pintor veja-se o mais recente catálogo: *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*. Kehrer, 2005 (cat. exp. Staaliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006 (Margret Klinge und Dietmar Lüdke et. al.).

¹⁵⁶.— *Concerto familiar no terraço*, David II Teniers (Antuérpia 1610 - Bruxelas 1690), c. 1644-45, ass. e dat. em baixo à dir.^a «D. TENIERS. F», óleo/ tela 41,5 x 35 cm. Monte Carlo Art S. A.

¹⁵⁷.— *Os cinco sentidos*, David II Teniers (Antuérpia 1610 - Bruxelas 1690), óleo/ cobre 37,5 x 56 cm, ass. em baixo à dir.^a «D. TENIERS FEC», Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 1257).



Fig. 8 b *Convívio elegante num jardim (pormenor)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (508 Pin CMP/ MNSR)

Capítulo IV

Neptuno e Anfitrite **-obra de um maneirista flamengo** **da escola de Antuérpia**

A pinacoteca Allen do município do Porto, representada no Museu Nacional de Soares dos Reis desde 1940, fornece uma contribuição de certo interesse no que concerne a assuntos mitológicos e alegorias. Tivemos ocasião de aflorar o assunto na obra de tese dedicada ao colecionador saída a lume em 2005 e, desde então, o acervo tem-nos merecido estudos parcelares, mas não propriamente em matéria de alegorias e mitologia. Posto isto, entre as várias situações de pintura a óleo carecidas de uma revisão, quer no plano do restauro quer ao nível da sua classificação, salientamos uma tábua de avantajadas dimensões cujo historial, desde a coleção Allen até ao Museu Nacional de Soares dos Reis passando pelo antigo Museu Municipal do Porto, descobre uma disparidade de catalogações que se impõe rever, inovando com propostas esclarecidas pela historiografia.

1. *Neptuno e Anfítrite* Atribui-se a tábua com *Neptuno e Anfítrite* (fig. 1)¹ a um maneirista flamengo da Escola de Antuérpia. Parece inspirar-se na produção do atelier de Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-1632) que trabalhou muito em parceria com Jan Brueghel I dito de *Veludo* (1568-1625) e depois com seu filho Jan Brueghel II (1601-1632); foi admirado essencialmente pelas cenas clássicas de influxo italianizante destinadas a gabinetes de colecionadores.

O suporte é constituído por quatro pranchas na horizontal (cujas juntas se encontram reforçadas com madeira e massas). A camada cromática, muito retocada e repintada, está bastante obscurecida por acumulação de sujidade e estalada nas zonas das juntas das tábuas, existindo lacunas nas partes adjacentes. Veem-se *craquelures* e massas antigas com superfície irregular estando algumas estaladas, bem como pequenas lacunas com suporte à vista, além de perfurações do suporte por ataque de xilófago (figura em primeiro plano na zona a vermelho). Portanto trata-se de um painel a exigir intervenção de restauro, sob pena de continuar a perder a capa pictórica até à base, sobretudo nas juntas das pranchas, como pontualmente sucede.

¹.- Título: *Neptuno e Anfítrite*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Madeira. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Suporte constituído por quatro pranchas na horizontal cujas juntas, segundo um relatório de Raúl Leite (IPCR) de 1998, se encontram reforçadas com madeira e massas. Descreve a respetiva proposta de tratamento que a camada cromática, muito retocada e repintada, está bastante obscurecida por acumulação de sujidade e estalada nas zonas das juntas das tábuas, existindo lacunas nas partes adjacentes. Veem-se *craquelures* e massas antigas com superfície irregular estando algumas estaladas, bem como pequenas lacunas com suporte à vista, além de perfurações do mesmo por ataque de xilófago. Dimensões: 104,5 x 137,5 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (44 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 229 Cat. 1844: Bodas de Bacho; *id.*, Inv. 1849: 36 1/ pollegadas de alto por 48 pollegadas de comprido taboa/ 38\$400 [rs.]; *id.*, Cat. 1853; *id.*, Guia 1902: Escola Flamenga de meados do séc. XVI; n.º 44 Inv. 1938-39: *id.*, autor desconhecido da Escola Flamenga do séc. XVII; *id.*, Museu Nacional de Soares dos Reis: Melchior de Hondcoeter, Escola Holandesa. Bibl.: Cat. 1853, p. 51, n.º 229; GUIA, 1902, p. 77, n.º 229; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, p. 139.



Fig. 1 *Neptuno e Anfitrite*
 Maneirista flamengo da escola de Antuérpia
 (óleo/ mad. 104,5 x 137,5 cm)
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
 (Pin 44 CMP/ MNSR)
 © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
 - IFN 07 653 (Foto: J. Pessoa, 2002)



Foto: Teófilo Rego, 1973 (cl. 1627 p. b)

Faz parte desse painel uma profusa carga simbólica em torno do elemento Água. Sendo assim, impõe-se fazer a sua revisão ao nível da definição temática porque se constata que havia um erro crasso na coleção Allen ao considerar o tema mitológico como umas *Bodas de Baco e Ariadne*². De facto, esse erro de classificação vem sendo cometido desde 1844, pelo menos, quando se documenta no catálogo manuscrito da coleção Allen, e assim se manteve sucessivamente até aos nossos dias. Já tínhamos corrigido o título para *Neptuno e Anfitrite* e apontado para a influência do círculo de Van Balen na nossa tese sobre o colecionador João Allen saída a público em 2005.

O plano temático é, como avançámos, um grave equívoco. Uma descrição ligeira da obra devolve-a ao género da alegoria ligada a Anfitrite e ao seu esposo Poseidon (Neptuno para os romanos), rei das águas. Basta atentar na concha da deusa e no tridente, seus símbolos específicos, às espécies piscículas, às criaturas marinhas e à presença do *nautilus* para que se dissipem quaisquer dúvidas.

².– Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*, Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

A composição envolve abundância de recursos tanto em figura como em artigos de natureza-morta. Representa-se um repasto dos deuses no interior de uma gruta onde passa um curso de água, rico em peixe e marisco, povoado de sátiros, sereias e outros entes sobrenaturais, tendo como fundo um plano idílico de paisagem. Próximo do centro da composição surgem as figuras de Neptuno e da deusa reclinada sobre ele, com o cabelo ornado de joias e totalmente despida estando apenas protegida por um manto vermelho de reflexos a ouro. Neptuno e Anfitrite estão de frente e participam num banquete servido por uma série de mulheres semidespidas, que se dirigem à mesa pelo lado esquerdo, onde se dispõe um aparador em forma de trono ricamente guarnecido de vasos preciosos, ao gosto maneirista. As servas transportam tabuleiros de fruta enquanto outra jovem, mais atrás, serve vinho ao deus Oceano, velho como o Mundo, que lhe dirige um vaso em forma de *nautilus*. Este deus é representado em destaque, na proximidade de Neptuno, e, tal como ele, tem longas barbas (mas no seu caso são brancas evocando um deus idoso) e a cabeça coroada de folhagens, apresentando-se nú, meio envolto em panejamento. Outros deuses e um civil trajando à romano participam no festim. Em plano principal, da direita em direção ao fundo de paisagem, há um curso de água donde emergem seres fantásticos como sátiros e sereias; uma destas figuras estranhas com pés de cabra faz soar a trombeta enquanto outro sátiro, em maior destaque, traz à cabeça um grande tabuleiro de peixes e mariscos dirigindo-se a uma jovem que se abeira das águas com um peixe entre as mãos. Este ambiente fantástico é sobrepujado de pequenos anjos e flores que lhe conferem um tom sobrenatural. Por sua vez, a natureza idealizada de fundo contribui bastante para o enquadramento ficcional da obra.

Nalguns casos estas peças eram feitas em parceria pois impunham esmero de técnica e virtuosismo de estilo (podiam colaborar especialistas de paisagem, figura e natureza-morta). Tecnicamente falando, na tábua de *Neptuno e Anfitrite* do Porto há uma série de recursos que costumam associar-se a este género de composições, desde logo a colocação dos elementos de natureza-morta no plano principal e o recorte de figuras em contraluz (servindo de *repoussoir*) para dar profundidade à cena, a inserção do personagem trajando à romano ou ainda os pequenos



Fig. 1 a *Neptuno e Anfitrite (pormenor do um sátiro)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (44 Pin CMP/ MNSR)

anjos sobrevoando o motivo. Carnações pouco naturais e sombreados de um tom azulado, assim como a iluminação artificial deixando sobressair as indecorosas mulheres, algumas de peito descoberto, as *nuances* de verde das componentes vegetais e os vermelhos vivos dos panejamentos, o brilho dos dourados das alfaias, e, finalmente, a natureza de fundo em coloração clara onde se fundem azuis e amarelos —esta série de fatores parece vir em reforço da proposta de classificação da tábu, cometida a um maneirista flamengo da escola de Antuérpia.

Devido à favorável conjuntura que significaram as tréguas de 1609 reuniu-se na grande metrópole do Escalda uma plêiade de pintores de sucesso, os quais se dedicavam a compor alegorias e temas históricos que se adequavam a uma linha de gosto antiquizante, evidenciada no Ocidente aproximadamente entre 1550 e 1650. A um nível estético, este tipo de obras respondia

a uma procura de quadros de colorido vivo, matéria brilhante e técnica minuciosa. Nas composições era conferido destaque a animais, espécies naturais e objetos podendo igualar-se aos arranjos de vasos preciosos e seres exóticos que captavam a atenção de eruditos nos gabinetes de pintura. Inclusivamente através da representação pictórica dos gabinetes de colecionador -género singular da arte de Antuérpia- vemos refletido bastante bem esse gosto pela exuberância, que caracteriza a arte flamenga de alvares do século XVII.



Fig. 1 b *Neptuno e Anfitrite (pormenor)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (Pin 44 CMP/ MNSR)

2. Uma alegoria do elemento Água No plano iconológico a representação de *Neptuno e Anfitrite* é uma metáfora do elemento Água. Neste sentido podemos dizer que evoca a teoria de Tales de Mileto, filósofo grego nascido cerca de 625 A.C., a quem coube formular um dos mais importantes problemas das ciências naturais questionando a constituição do Universo³. A esta formulação respondeu com a ideia básica de que toda a matéria podia consistir num único elemento – a ÁGUA. Esta teoria não tardou a ser contestada mas revelou-se de importância vital

³.— É óbvio que esta tese, tendo perdurado durante séculos, foi alvo de contestação (desde logo pela teoria avançada no século V a. c. pelo filósofo grego Leucipo em defesa da divisão da matéria em átomos) mas a noção de que os diversos constituintes da Natureza se uniam como “tijolos de construção” para formar a matéria é um conceito em que ainda se baseia o atual pensamento científico.

ao determinar uma série de descobertas científicas que culminaram na química moderna. Posteriormente o filósofo Empédocles desenvolveu a teoria dos *Quatro Elementos*, segundo a qual a matéria era composta por quatro componentes básicos: a terra, o fogo, a água e o ar. Foi desenvolvida por Aristóteles que acrescentou à lista dos quatro elementos o éter, que dizia ser o constituinte único dos céus.

Na Antiguidade clássica os *Quatro Elementos* eram representados através das divindades planetárias que personificam as forças da Natureza: Juno (ar), Neptuno (água), Plutão (terra) e Vulcano (fogo). Estas representações simbólicas da Natureza tornaram-se um dos motivos de eleição da arte renascentista e barroca sendo de salientar que o tema alusivo ao elemento *Água* foi um dos mais fecundos -era considerada, não só como princípio de todas as coisas, mas a *Senhora dos Elementos*, segundo a teoria de Tales de Mileto.

Em pintura ficaram célebres os painéis de Jan I Brueghel, dito de *Veludo*, com quem colaboraram artistas em magníficas metáforas ligadas à Natureza⁴. Partindo do princípio de que a arte está em sintonia com a literatura devemos tomar como ponto de partida o que diz a *Iconologia* em 1593: refere-se ao assunto detalhadamente dizendo que as personificações das forças naturais deveriam fazer-se acompanhar de animais e produtos da Natureza⁵. Estabelece as características iconográficas da *Água* como mulher jovem apresentada nua e apenas coberta com um pano ondulante de tom cerúleo, coroada como *Senhora dos Elementos*, aparecendo sentada junto a um curso de água com monstros marinhos, sustendo um cetro e uma urna com peixes; outra solução apontada pela *Iconologia* consistia em colocar a jovem com um navio sobre a cabeça

⁴.— As interpretações do elemento *Água* foram sendo adaptadas pelos artistas aos gostos de cada época. Desde logo a representação de Giuseppe Arcimboldo (Milão 1527-93) é reveladora da importância deste tema, enquadrado em duas séries muito conhecidas das *Estações do Ano* e dos *Quatro Elementos*, de que subsistem no Kunsthistorischen Museum de Viena quatro tábuas alusivas ao *Verão* e *Inverno* (1563), *Fogo* (1566) e *Água*. Foram realizadas para o Imperador Maximiliano e integraram a coleção de Rodolfo II de Praga expondo-se na galeria austríaca dedicada à escola lombarda. A tábua de Arcimboldo de *A Água*, um médio formato vertical que muito interessa ao estudo da iconografia deste elemento, exhibe o perfil de um vulto de contornos estranhos e aspeto nada convencional que resulta da sobrecarga de símbolos, abarcando variedade de seres aquáticos: peixes e moluscos, crustáceos e corais.

⁵.— Cesare Ripa: *Iconologia*, 1593 (reedição com prólogo de Adita Allo Manero). Madrid, Akal, 1996, vol. I, pp. 304-312.



Fig. 2 *Os Quatro Elementos*, Jan I Brueghel e Hendrick van Balen (óleo/ mad. 62 X 105 cm)
© Museu do Prado, Madrid (Inv. 1 399)

repousando numa âncora, com túnica azul e adornos de pendentes de coral e acessórios marinhos levando duas conchas e apoiando-se numa haste com diversos tipos de peixes⁶.

Os princípios fundamentais da ordem cósmica e da vida natural estão relacionados com os deuses do Olimpo onde é preciso reconhecer, entre os aspetos mais frequentes desta iconografia, o motivo do *Festim dos Deuses*⁷. Em questões estilísticas, no processo de exaltação mitológica com apelo aos sentidos num mundo irreal, não se pode excluir a influência maneirista italiana veiculada no norte europeu principalmente através de Frans Floris e a gravura de reprodução. Os festins dos deuses prestavam-se a incluir coisas mundanas tiradas de ambientes da época, onde a primazia era dada ao serviço de mesa de aparato.

⁶.— *Idem*, op. cit., pp. 305, 308 e 309.

⁷.— Segundo Legrand, o tema do *Banquete dos Deuses* entrou em voga na Alta Renascença italiana introduzida nos Países Baixos por Frans Floris, tendo conhecido adesão na corte de Praga através de Bartolomeu Spranger, assim como junto de certos artistas holandeses, tais como Cornelis van Haarlem e Joachim Wtewel. O tema persistiu no século XVII nos Países Baixos do sul, mas foi tratado num tom muito familiar, por Hendrick van Balen sobretudo, mais próximo da cena de género do que do assunto mitológico (F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 14).

Dissemos que as figuras da tábua do Porto *Neptuno e Anfitrite* podiam comparar-se, com as devidas reservas de qualidade de execução, a algumas peças do pintor Van Balen⁸. Tratando-se de representar o elemento Água através de uma cena mitológica, vem a propósito fazer a aproximação a uma tábua original alusiva aos *Quatro Elementos* em fundo de paisagem, pertencente ao Museu do Prado, em que as figuras são de Van Balen em colaboração com Jean I Brueghel (fig. 2)⁹. Variedade de seres e produtos marítimos bem como a procura de efeitos de drapeados envolvendo o corpo da diva são dois aspetos marcantes na medida em que influíram na iconografia das divindades do mar. Ao lado de Ceres, vemos que Anfitrite protagoniza a cena envolta no seu manto azul e munida do atributo do búzio –Van Balen baseou-se portanto na *Iconologia* de Ripa no que toca à sua descrição da alegoria da *Água*.

⁸.— Em particular no que concerne à figura de Anfitrite vemos que o padrão de desenho segue uma obra da coleção Copée cujas figuras são atribuídas a Van Balen, obra que se diz ser uma derivação do quadro-tipo da Galeria Dória Pamphili de Roma; esclarece o catálogo da coleção Copée que esse modelo usado como quadro-tipo (médio formato de 53 x 95 cm) foi concebido originalmente por Jan Brueghel, de *Veludo*, com a colaboração de Hendrick van Balen; teria servido de fonte visual a numerosos seguidores e crê-se que, inclusivamente, gerou variantes realizadas por Jan II Brueghel e ainda o próprio Hendrick van Balen. Isso é o que se depreende das versões que estão patentes em duas séries dos *Quatro Elementos*, uma de 1620 do Museu de Belas Artes de Lyon e outra de 1628 de coleção privada. Cf. *La Collection Coppée*. [Bruxelas], Éd. du Perron, 1991 (Leodico-Recherches, dir. Suzanne Leclercq, apoio cient. Michèle Wilmotte), pp. 76, 77.

⁹.— Os *Quatro Elementos*, Jan I Brueghel (Bruxelas 1568-Antuérpia 1625) e Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-1632), óleo/ mad. 62 x 105 cm, Museu do Prado (Inv. 1399). Veja-se o comentário à obra por Matías Díaz Padrón: “Los Cuatro Elementos”, in *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado: Catalogo Razonado de Pintura Flamenca del Siglo XVII*, Madrid, Editorial Prensa Ibérica, 1995, vol. I, pp. 230, 231; ver também do mesmo Autor: *Maîtres flamands du dix-septième siècle, du Prado et de collections privées espagnoles. Soleil* (cat. exp. Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelas, 7 Mai.-13 Jul. 1975), pp. 59, 60, n.º 1 399; *El triunfo del mar*. [Madrid], Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación [2003], pp. 361-365 (inclusivamente nesta obra Díaz Padrón dá-nos uma visão do banquete de Neptuno e Anfitrite em relação com o banquete de Aqueloo).



Fig. 3 *Bodas de Baco e Ariadne*, Jan I Brueghel e Hendrick van Balen (óleo/ cobre 45 x 67 cm)
© Museu do Louvre, Paris (Inv. 9 736)

Desde que entrou na coleção Allen confundiu-se o tema mitológico da tábuia *Neptuno e Anfitrite* com as *Bodas de Baco e Ariadne*. Talvez esta confusão se deva ao facto de que este último tema se prestou imenso a interpretações fantasistas nesta corrente antiquizante da pintura flamenga. Por isso é oportuno citar a placa de cobre que Jan I Brueghel e Hendrick van Balen pintaram em colaboração, a qual pertence ao Museu do Louvre (fig. 3)¹⁰. O esquema de gruta à direita e a deusa reclinada insinuando-se do lado oposto, anjos graciosos sobrevoando a cena, uma panóplia de objetos valiosos e seres fantásticos serviram indiscutivelmente de modelo para réplicas de atelier. Também o destaque conferido a Ariadne e a sua caracterização com drapeado de cor vermelha não andam muito distantes do padrão seguido pelo autor anónimo do *Neptuno e Anfitrite* do Porto.

¹⁰.— *Bodas de Baco e Ariadne*, Jan I Brueghel (Bruxelas 1568-Antuérpia 1625) e Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-1632), óleo/ cobre 45 x 67 cm, Museu do Louvre (Inv. 9 736).



Fig. 1 c *Neptuno e Anfitrite (pormenor)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (44 Pin CMP/ MNSR)

Capítulo V

Caçadores no interior de uma gruta
-uma ‘bambochata’ de Jean Miel

O problema da autoria destes *Caçadores no interior de uma gruta* -tema conhecido no século XVIII em França por *La chasse à l'oiseau*- é algo que vamos debater neste ensaio pois foi possível identificar algum material que traz ótimas informações acerca da obra remetendo-a para o seu devido contexto. Trata-se de uma peça da Escola Flamenga, italianizante, denotando a influência italiana no motivo da gruta; nos seus diversos aspetos corresponde a um tipo que nos conduz ao conceito de *barroco bambocianti*. Tais aspetos serão contemplados neste ensaio que dedicamos a mais um quadro de autor, cuja memória se pretende resgatar do esquecimento. Diz-nos a história da museologia que a tela pertencia à coleção Allen tendo sido adquirida pela Câmara Municipal do Porto juntamente com o acervo de Pintura em 1850; entrou em depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1940 e foi posteriormente devolvida ao município, para a sua Biblioteca Pública, onde se preserva.

1. *Caçadores no interior de uma gruta* A cena passa-se no pátio de uma casa arruinada que serve de abrigo a caçadores, prestes a partir para o campo; a médio plano, através de um grande arco invadido pela vegetação, o dia desponta num clarão que irrompe pelas aberturas semicirculares da construção; à direita outro arco deixa ver um barranco onde se projeta a luz matinal (fig. 1)¹¹. No refúgio respira-se um ambiente calmo que começa a animar-se em volta da partida para a caça ao falcão. O cavaleiro montado num cavalo branco (à direita) é a figura dominante em termos de força e de cor; traça casaca vermelha e chapéu emplumado e está a dar o sinal de partida tocando a trompa (fig. 1 b); visto de perto mostra olhos fechados e bochechas -nota de humor que contrasta com a atitude de outro caçador ainda posto em letargo. Atrás há dois ajudantes debruçados sobre a matilha mas os vultos distinguem-se mal no meio da penumbra; essa zona fica à entrada da casa junto ao barranco; uma observação de pormenor descobre fendas na parede, uma janela escancarada e vegetação seca como sinais de abandono. Mais ao centro um pastor assiste à cena encostado ao cajado e de chapéu enfiado na cabeça; próximo dele está um picador montado num cavalo castanho. No centro desta zona vê-se um

¹¹.— Autor: Jan Miel (Beveren Waes 1599-Turim 1663). Título: *Caçadores descansam no interior de uma gruta*. Cronologia: Meados do séc. XVII. Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Insc.: O exame à vista desarmada não detetou assinatura. Estado de conservação: Obscurecimento por acumulação de sujidade da camada cromática, verniz escurecido e retoques antigos. Marcas: Na margem esq.^a da grade, lacre da coleção Allen, e na margem direita, ao centro, o lacre da Municipalidade do Porto. A moldura não é original e apresenta vestígios de antigo ataque xilófago tendo grandes lacunas no douramento da face principal. Dimensões: 58 x 73,5 cm. Localização: BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO (524 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940; deslocada em 16.04.1953 para a Biblioteca Municipal. Ref. Cat.: N.º 369 Cat. 1844: Descanço (subterrâneo) de caçadores/ Taborda; *id.*, Inv. 1849: Caçadores descansando n'um subterrâneo / 21 ½ pollegadas de alto por 27 ½ pollegadas de comprido = panno / 38\$400 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Caçadores descansando em um subterrâneo / Esch. Hollandeza, Wynants, de Haarlem / colorido bello e unctuos; *id.*, Guia 1902, Grupo de caçadores, descansando n'um subterrâneo / Estylo de Jan Miel (1599-1664), discípulo de Gerard Seghers; n.º 524 Inv. 1938-39: Wynants (Jean) Escola Holandesa; Museu Nacional de Soares dos Reis: *id.* Bibl.: Cat. 1853, p. 73, n.º 369; GUIA, 1902, p. 82, n.º 369; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 144, 145, 239.



Fig. 1 *Caçadores no interior de uma gruta*, Jan Miel
(óleo/ tela 58 x 73,5 cm). Porto, Biblioteca Pública
Municipal (524 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Manuel Soares, 2010



caçador sentado ainda a descansar tendo junto de si a espingarda (fig. 1 a); está voltado para o observador e por isso recebe um tratamento cuidado no rosto (de bigode à moda) e na indumentária de burguês (camisa de mangas golpeadas). Por último, situado mais à esquerda, temos um falcoeiro visto de costas; é outro cavaleiro vestido de casaco golpeado, montado a cavalo segurando uma ave de rapina no punho; deve ser um falcão sendo o dono assistido por um moço com um caparão de couro vermelho; atrás segue um galgo, cão alto de pernas e delgado de corpo usado na caça para socorro ao falcão. Em segundo plano vislumbra-se um camponês a carregar as bestas junto a um portão.

Nesta cena equestre há correção anatómica e sentido da proporção no desenho das *figurines*, tanto as pessoas como os animais. Entre os vários estudos que o alegado Jan Miel deixou, preservam-se no Museu do Louvre três esboços a *crayon* lançados numa folha de papel (fig. 2)¹² onde a cabeça do meio tem um chapéu idêntico ao do pastor do nosso quadro; este pastor funciona como uma espécie de observador (segue um protótipo da cena campestre flamenga).

¹².— *Dois estudos de camponeses vistos de costas e uma cabeça*, Jean Miel (crayon/ papel 12,4 x 12,3 cm). Museu do Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. 23 431 reto).

A maioria das figuras surge pintada em cores escuras com uma certa oleosidade de tintas e toques pontuais de cores vivas: portanto temos dificuldade em ver as relações que se estabelecem entre os grupos mas com um certo esforço distinguem-se direções opostas. É o traje lucilante do cavaleiro que nos diz quem é o protagonista desta história: ele dá o sinal de partida pois são horas dos caçadores deixarem o sono e saírem para o campo; ao som da trompa ultimam-se os preparativos em volta dos cães...

-“Em Janeiro, nem galgo lebreiro, nem açor perdigueiro!”, diz um antigo adágio português do galgo¹³. Condiz com a atmosfera vivida na estação quente sentida no quadro através da luz que entra pelos arcos e por cima das rochas cheias de vegetação. Tudo faz valer os artifícios de claro-escuro que deu fama aos *bambocianti*. Efetivamente a novidade desta composição é o ponto de vista escolhido pelo autor, com a gruta pintada em tom carregado a servir de enquadramento ao segundo plano onde se projeta a luz, no solo e no barranco¹⁴.

As caçadas e outras cenas de caça não desapareceram do género mas aqui o que chama a atenção do pintor é a realidade quotidiana da vida do caçador, captada numa cena comum que é a partida para a caça. É preciso ver que, sendo considerada como um privilégio da nobreza, a prática de caçar se estendeu à burguesia no século XVII e mesmo a outros extratos sociais sendo esse fenómeno que o quadro ilustra. Em 1616 já se dizia em Portugal na *Arte da Caça de Altanería* que esta atividade varonil se alargava a todas as classes sociais¹⁵:

«É passatempo de que podem uzar todo o género de pessoas, porque aos pobres é proveitosa, aos nobres e ricos entretenimento sem offensa, e alívio de cuidados tristes, e aos religiosos de suas soledades.»

¹³.— Veja-se “Galgo” in *Vocabulario portuguez e latino* de Rafael Bluteau (1712-28), edição on line: <http://143.107..31.150>, 20/11/2009.

¹⁴.— Sobre este recurso formal e tonal empregue por Jan I Brueghel em Roma pode ver-se o comentário de Maria Rosaria Nappi na entrada de catálogo n.º 48 «Vue intérieure du Colisée», in *Fiamminghi a Roma 1508-1608...*, op. cit., p. 128.

¹⁵.— Diogo Fernandes Ferreira: *Arte da Caça de Altanería*. Lisboa, Jorge Rodrigues, 1616.



Fig. 2 *Dois estudos de camponeses vistos de costas e uma cabeça*, Jan Miel (crayon/ papel 12,4 x 12,3 cm)
@ RMN Museu do Louvre - Departamento de Artes Gráficas (Inv. 23 431 reto)

O caçador gosta de cuidar e disciplinar as aves de rapina mas também pode ser dominado pelo cansaço e assim despertá-lo ao som da trompa pode ser um motivo de humor. Os pintores flamengos adoram estas cenas familiares e o público vai consumi-las durante muito tempo pois ainda se reproduzem no século XVIII, como veremos. Logicamente que hoje temos de fazer um esforço e recuar no tempo para vermos que o tema gozava de grande reputação. Basta consultar o *Vocabulário Português e Latino* (recorre aos ensinamentos da *Arte da Caça de Altanería*) para encontramos a chave de leitura da obra -o adestramento das aves de rapina (açores, falcões, gaviões...) resultava na criação de espécies singularmente amigas do caçador¹⁶:

¹⁶.- “Volataria, ou Volateria”, in *Vocabulário português e latino* de Rafael Bluteau (1712-28), edição on line: <http://143.107..31.150>, 20/11/2009.



Fig. 3 *Merenda de viajantes junto a um albergue*, at. Jan Miel (óleo/ tela 49 x 66,5 cm)
Dorotheum, Viena, vendido em 30. 03. 2000 (lote 458)

“VOLATARIA (...) He esta caça hum dos mayores esforços da industria humana, & certamente digna de grande admiração, porque com ella as Aves de rapina, de sua natureza agrestes, & bravas, se fazem disciplináveis, & obedientes, sujeitando-se aos que cação com ellas, indo onde as mandão, metendo-se nas nuvens, quasi perdidas de vista, baixando do Ceo aos acenos dos senhores, com demonstraçoens de saudade, de seus mimos, & affagos, trazendo-se as reles prezas, & agarradas, até as entregarem ao caçador, & tornando-se a meter na prizão, esquecidas da doçura da liberdade.”

O arco mais escuro dentro do qual se recolhe uma cena secundária com efeitos em contraluz torna especial a pintura de Jean Miel. Foi um recurso de estilo que ele usou mais que uma vez em Itália, a ver por alguns pequenos quadros de paisagem de costumes, como o que passou à venda na *Dorotheum* em 30 de Março de 2000 com a atribuição ao pintor e cuja imagem trazemos a estas

páginas (fig. 3)¹⁷. Os reflexos de luz no solo acidentado dão belos efeitos, muito em especial devido às irregularidades das rochas com aquelas perfurações características que funcionam como arcos abertos a cenas secundárias. À beira da estrada, a merenda dos viajantes chama a atenção mas é o cavalo de porte esguio e o barranco que se impõem contra o límpido céu azul. De certo modo nestes quadros de costumes as cenas preenchem um dos requisitos do “gosto campestre” que aconselhava a representação de territórios sem grandes artifícios mas com os ornamentos próprios de um lugar que foi abandonado tendo de preferência algo excitante, com algum efeito da natureza atraente, extraordinário. Podemos recorrer à teoria de M. de Piles que, entre os aspetos específicos da paisagem, distingue as rochas considerando que¹⁸

“Il y en a qui sont par bans & par lits-feuilletés, d’autres par gros blocs saisans ou rentrants, d’autres par grands quartiers contigus, d’autres enfin sont d’une masse énorme, & de la figure d’une seule pierre, ou parce que c’est sa propre nature, comme le grais, ou parce que les injures des saisons pendant plusieurs siècles ont effacé les marques dont je viens de parler. Mais de quelque sorte que soient les roches, elles ont d’ordinaire certaines interruptions de fentes, de cassures, de trous, de broussailles, de mousses, & de taches que le tems y a imprimées: de sorte que toutes ces choses bien ménagées donnent infailliblement une idée de la vérité.”

¹⁷.— *Merenda de viajantes junto a um albergue*, at. Jan Miel, óleo/ tela 49 x 66,5 cm, *Dorotheum*, Viena, 30. 03. 2000 (lote 458)

¹⁸.— Mr. de Piles: *Cours de Peinture par Principes par (...), De l’Académie Royale de Peinture & Sculpture. A Amsterdam et a Leipzig, chez Arkstée & Merkus, Libraires. Et se vend a Paris*, MDCCLXVI, p. 171 (trad. nossa: «Há umas que formam patamares e folheadas, outras feitas de grandes blocos salientes ou reentrantes, outras feitas de grandes costados contíguos, outras enfim formam uma mole enorme e com a figura de uma só pedra, seja pela sua própria natureza, como o granito, ou porque as injúrias do tempo durante séculos lhes apagaram as marcas. Mas de qualquer maneira que sejam as rochas, elas teem geralmente fendas, rachadelas, orifícios, silvas, musgos e manchas que o tempo lhes imprimiu: de tal modo que todas as estas coisas cuidadosamente dispostas dão infalivelmente uma ideia de verdade.»)



Fig. 4 *Caçadores no interior de uma gruta*, Jan Miel (óleo/ tela 61 x 77 cm), vendida por Hampel Kunst-Auktionen, Munique, 19 a 22 Set.'06 (lote 275), RKD n.º 112 786.

Ainda em defesa do gosto campestre, importa ver o que diz o acadêmico francês acerca da função dos edifícios desabitados ou arruinados pois, segundo ele, estimulavam o pensamento melancólico que nos inspira a paisagem¹⁹:

“Les fabriques en général sont d’un grand ornement dans le paysage, quand même elles seroient gothiques, ou qu’elles paroistroient inhabitées & a moitié ruinées: elles élevent la pensée par l’usage auquel on s’imagine qu’elles ont été destinées, comme nous voyons ces anciennes tours qui semblent avoir servi d’habitations aux fées, & qui sont devenues la retraite des bergers, & des hibous.”

¹⁹.— Mr. de Piles: *Cours de Peinture par Principes par (...)*, op. cit., p. 174 (trad. nossa: «As construções servem geralmente de grande ornamento da paisagem desde que sejam antigas ou que pareçam desabitadas e meio arruinadas: elevam o pensamento pelo que imaginamos acerca do uso a que se destinaram, tal como vemos as torres antigas que parecem saídas de contos de fadas e que se transformaram em retiro de pastores e dos mochos.»)

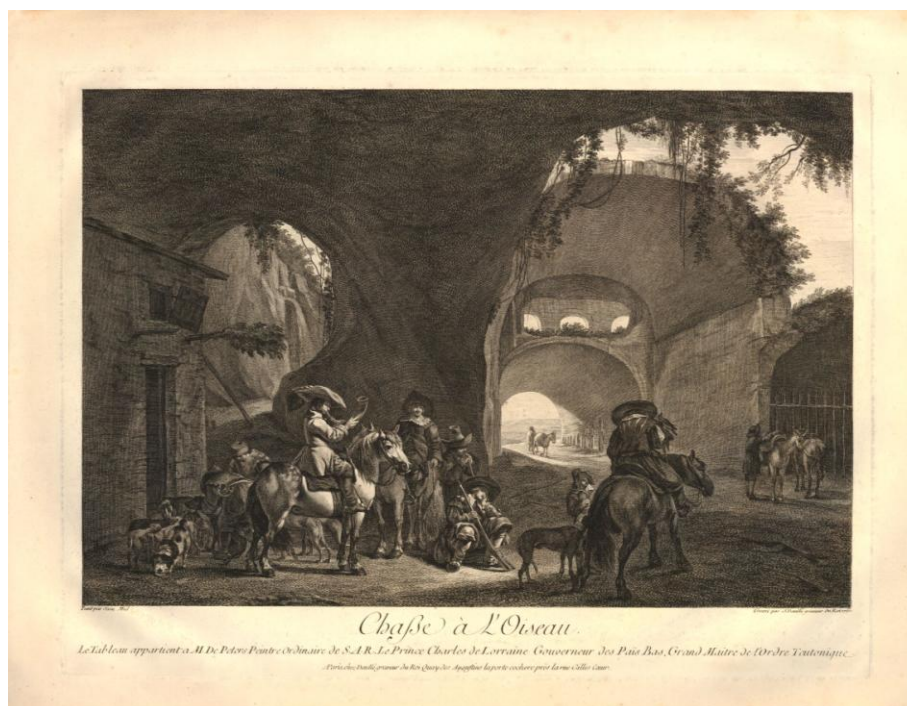


Fig. 5 *Chasse à l'Oiseau*, gravura de Jean Daullé segundo Jan Miel, 1761 (36,6 x 48,5 cm)
© The Trustees of the British Museum, Londres, AN803499001 (n.º reg. 1866,0113.75)

Voltamos ao tema de abertura. O quadro do Porto é uma réplica relacionada com o quadro-tipo *Caça com aves de rapina* assinado com todas as letras “Jean Miel”, de tamanho ligeiramente menor que o nosso, o qual vem catalogado em 1965 como pertencendo à coleção do Barão Rostard de Hertaing, em Bruxelas²⁰. A partir deste original chega-se à autoria de outra réplica um pouco maior (parece estar em muito bom estado de conservação) que passou à venda em 2006 na firma Hampel Kunst Auktionen em Munique, a qual se reproduz (fig. 4)²¹. Também esteve à venda em

²⁰.— *Caça com aves de rapina*, assinado “Jean Miel”, óleo/ tela 54 x 69 cm. Em 1965 pertencia à coleção do Barão Rostard de Hertaing, Bruxelas (cit. por *De eenen van Rubens*, Bruxelas, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1965, n.º 149).

²¹.— *Caça com aves de rapina*, at. Jean Miel, óleo/ tela 61 x 77 cm, vendida por Hampel Kunst Auktionen, München, 19-22 Set. '06 (lote 275), RKD n.º 112 786.

Paris em 1981 uma *Partida para a caça*, tela ainda um pouco maior que aquela, mas não lográmos encontrar-lhe o rasto²².

Esta encantadora cena equestre ilustra uma cena de costumes. Descobrimos que foi gravada no século XVIII, para sermos exatas, numa estampa de 1761 (fig. 5)²³ por Jean Daullé²⁴. A gravura da peça de Miel que em francês se intitula *Chasse à l'oiseau* foi escolhida pelo prestigiado gravador e editor, o qual não só era membro da Académie Royale como ascendeu a gravador régio. Conforme se lê na inscrição da margem, o quadro original de Jan Miel em que se baseia a gravação pertencia na altura ao pintor germânico Johann Anton Peters (Colónia 1725-1795), que era aficionado colecionador de gravura e era dado como pintor ordinário de Carlos de Lorena, governador dos Países Baixos. Será que este quadro é o que foi dar à família do Barão Rostard de Hertaing, de Bruxelas? O que nos importa agora é saber que o artista colecionador deu em 1761 a sua *bambochata* a gravar a Jean Daullé, sendo certo que por essa ocasião o gravador se dedicava à edição de paisagem e costumes flamengos. Aliás a voga neerlandesa atravessou todo o século XVIII e o motivo da partida da caça parece ter sido um motivo especialmente atrativo para as classes altas (tome-se como exemplo a composição do holandês Ph. Wouwerman *Départ pour la Chasse a l'Oiseau*²⁵ gravada por J. Moyreau com privilégio real).

²².— *Le départ pour la chasse*, óleo/ tela 67 x 87 cm. Paris, 7 Dez. 1981, avaliada em 45 000 FRF (cit. por E. Bénézit: «MIEL, Jan», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999, ed. revista sob dir. de Jacques Busse, t. 9, p. 604.

²³.— *Chasse à l'Oiseau*» 36,6 x 48,5 cm; inscrições na margem «*Peint par Jan Miel*» e «*Gravé par J. Daullé graveur du Roi 1761*» e «*Le Tableau appartient a M. De Peters Peintre Ordinaire de S.A.R. Le Prince Charles de Lorraine Gouverneur des Païs Pas, Grand Maître de l'Ordre Teutonique*» e «*A Paris chez Daullé Graveur du Roi, Quay des Augustins, la Porte cochère près la Rue Gilles Cœur.*». The British Museum, Londres, AN803499001 (n.º reg. 1866,0113.75).

²⁴.— Jean Daullé (Abbeville 18 Mai. 1703 - Paris 23 Ab. 1763) foi um gravador e editor francês formado junto de Robert Hecquet tendo-se destacado no retrato de reprodução. Começou por ser o gravador predileto do retratista Hyacinthe Rigaud tendo sido aceite na Académie Royale em 1742. Um ano depois foi designado gravador régio e por volta de 1757 entrou como membro da academia de Augsburg. Desde 1753 Daullé gravou para a Galeria de Dresden. Entre 1748 e 1755 foi abrindo mão do retrato para se dedicar mais à paisagem e à cena de género. Na gravura de reprodução divulgou obras de F. Boucher, J. Vernet e David Teniers II, Adam Frans van der Meulen e Jean-François de Troy. Em 1769 a viúva publicou uma coleção de 84 das suas estampas, que no seu total ascendem a quase duas centenas.

²⁵.— «*Départ pour la Chasse a l'Oiseau/ Dédié à Monsieur le Marquis de Marigny, Conseiller du Roy/ en ses Conseils, Directeur & Ordonnateur des Batiments et Jardins/ de sa Majesté, Arts, Academies et Manufactures de France./ Par son très humble et très obeissant Serviteur J. Moyreau Grav. Du Roy... 1756*»; subsc. : «P. Wouwerment Pinx. J. Moyreau Sculp. Avec Priv du Roy», grav. 44 x 65 cm, coleção Saumarez (n.º 8 365).



Fig. 6 *Cavalos num estábulo*, gravura a água-forte de Cornelis Visscher (1650-1660) seg. Pieter van Laer (38,5 x 28,5 cm).
© The Trustees of the British Museum, Londres, AN756045001(n.º reg. D.8.120).

2. Os *Caçadores no interior de uma gruta* e a corrente dos *Bamboccianti*

Depois dos irmãos Matthijs e Paul Bril, o mais famoso pintor flamengo instalado em Itália foi Jan Miel. Destacou-se pelas suas *bambochatas* (em português: patuscadas) à maneira de Pieter van Laer, *Il Bamboccio*, que fazia pequenas composições retratando cenas da vida romana, vistas pastorais e ruínas cheias de figuras pequenas como bonecos, geralmente pintadas em cores escuras e com alguns toques de vivas cores. A voga da *bambochata* percorreu a Europa mas teve início em Roma cerca de 1625 devendo-se o nome ao facto do pintor Pieter van Laer ser apelidado de *Il Bamboccio* por causa da sua pequena estatura.

A maior parte dos *Bamboccianti* vinha dos Países Baixos. Incluem-se entre os nomes mais sonantes além de Pieter van Laer, Jan Miel, J. Lingelbach, Karel Duchardin, Andries e Jan Both e Michiel Swerts tendo sido muitos deles do grupo dos chamados *Bentvueghels* (bando de pássaros). Levaram para Itália a tradição nórdica de retratar a vida diária mas os temas podiam receber um tratamento bastante poético com a *Campagna* romana enobrecida por ruínas. Motivos de taberneiros, camponeses e leiteiras, soldados a descansar e a jogar, vagabundos, entre outros, tipificam esta corrente de feição italianizante. Embora criticados por pintores como Andrea Sacchi, Francesco Albani e Salvatore Rosa, os quadros dos *Bamboccianti* eram extremamente apreciados pelos colecionadores sendo vendidos no mercado de arte a preços elevados; por exemplo: sabe-se que no mercado parisiense as *bambochades* eram das especialidades de pintura neerlandesa mais procuradas, em particular na *Feira de Saint Germain*²⁶.

O *Abrégé de la vie des peintres* regista a propósito de Jan Miel um episódio expressivo da rejeição inicial que tiveram os *Bamboccianti* em Roma. Conta que André Sacchi o teria empregue em diversas obras, mas sucedeu que um dia, quando trabalhavam num quadro de Sacchi para o palácio Barberini onde se deveria representar a cavalaria do Papa, Miel teria querido animá-lo com o grotesco que era o seu verdadeiro gosto, em vez de pintar figuras apropriadas à dignidade da história; Sacchi terá ficado furioso e expulsou-o do atelier dizendo-lhe que fosse pintar dali para fora as suas *bambochatas*...²⁷

²⁶.— Alain Mérot: *French Painting in the seventeenth century*. New Haven & London; Yale University Press, 1995 (trad. inglesa de *La Peinture Française au XVII^e siècle*, 1994 Gallimard/ Electa), p. 12.

²⁷.— [Dezallier d'Argenville], *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Paris, 1745-1752, p. 356.



Fig. 7 *Caccia della lepre*, gravura a buril de Georges Tasnière (Besançon 1632 - Turim 1704) segundo Jean Miel e desenho de Giovanni Battista Brunbilla (26.8 x 16 cm); subs.: «J. Mielle Pinx/ J. B. Brunbil delin./ G. Tasniere Sculp.» Publicada na obra de Amadeo di Castellamonte, *La Venaria Reale – Palazzo di Piacere, e di Caccia, Ideato Dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Duca di Savoia*, editada por Bartolomeo Zapatta em Turim no ano de 1674.

3. Jan Miel (Beveren-Waes 1599 - Turim 1663) Nascido a cerca de dez léguas de Antuérpia, alega-se que o pintor teria sido discípulo de Gerard Seghers. Conhecido em Itália como *Cavaliere Giovanni Miel* ou *Della Vita*, Jan Miele fez pintura de história de que deu provas em grandes quadros de altar em Roma. Na linha dos pintores do círculo dos *bambocianti* pintou

numerosas cenas de costumes²⁸. Dedicou-lhe uma extensa biografia o *Abrégé de la vie des peintres*, o que não admira pois na apresentação do livro faz-se com ênfase a exortação da arte de surpreender pela magia do claro-escuro da Escola da Flandres.

Já vimos que a vida de Jan Miel regista um caso expressivo da rejeição sofrida ao princípio pelos *Bamboccianti*: Sacchi dispensou-o numa obra para o palácio Barberini pelo facto de as figuras da cavalaria papal não serem adequadas à dignidade da História –teria sido a partir de então que ele começara a dedicar-se às grandes figuras pedindo conselho a Bernini²⁹; a fim de ser melhor sucedido fez uma viagem à Lombardia para copiar obras dos Carrache e a cúpula de Correggio e de regresso a Roma parecia mais hábil e nunca lhe faltou trabalho³⁰. O pintor também se impôs fora de Itália, segundo d’Argenville³¹:

“On ne connoît ce peintre en France que par des pastorales et bambochades. Ces petits sujets dans lesquels il excelloit, ne l’empêchoient pas de traiter assez noblement l’histoire, dont il a orne plusieurs chapelles des églises de Rome. On conviendra cependant qu’un goût dominant le paroit vers le genre grotesque, où il réussissoit si parfaitement, qu’on ne distingue point ses ouvrages de ceux de Michel-Ange des batailles & de Pierre de Laer, dit Bamboche.

²⁸.— Para a localização das obras consultámos os dicionários de referência e as rubricas de G. I. H.: «Miel, Jan», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, vol. 24 (1930), pp. 537, 538; «Miel, Jan», in *Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise*. Paris, Larousse, 1989, p. 286; L. Trezzani: «Miel, Jan», in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan Publishers Ltd., t. 21 (1996), pp. 482-484; E. Bénézit: «Miel, Jan», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 9, p. 604.

²⁹.— Sabemos que o escultor Bernini era a figura mais importante da Roma papal sob o pontificado de Urbano VIII, a tal ponto que entre 1623 e 1644 as suas obras mais relevantes foram encomendadas pelos Barberini sendo muito restrito o número de cardeais e príncipes que puderam ter obras suas.

³⁰.— [Dezallier d’Argenville], *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, op. cit., pp. 356, 357.

³¹.— *Idem*, op. cit. p. 357 (trad. nossa: “Em França só era conhecido pelas pastorais e *bambochadas*. Estes pequenos temas, em que era exímio, não o impediram de tratar dignamente a história, tendo decorado diversas capelas de Igrejas de Roma. No entanto temos de contar que era atraído pelo gosto grotesco, onde era perfeitamente bem sucedido a tal ponto de se confundirem obras suas com as batalhas de Miguel Ângelo [Cerquozzi] e de Pierre de Laer, dito *Bamboche*. O seu colorido é extremamente vigoroso e as figuras são bem desenhadas bem como os seus animais. Muitas vezes fazia as figurinhas em quadros de outros pintores, tais como o Peter Neef, Silviouche, etc.”)

Son coloris est des plus vigoureux, & des figures sont dessinée, ainsi que ses animaux. Il faisait souvent des figurines dans les tableaux des autres peintres, tels que Peter-Neef, Silviouche, &c.”

Em Roma, Jan Miel foi recebido em 1648 na Academia de S. Lucas.

Sabe-se ainda que trabalhou para o Senhor do Palácio Raggi, um genovês devotado à causa espanhola que era colecionador e mecenas de Cerquozzi³². A par do que faziam os apreciadores de pintura da época, António Raggi gostava dos *bamboccianti* e tinha na sua coleção dois quadros de Miel representando mascaradas de Roma; estas originais criações foram vistas pelo autor do *Abrégé*³³ e hoje identifica-se o *Carnaval na Piazza Colonna* que se crê ter sido realizado por volta de 1645 (Hartford, CT, Wadworth Atheneum).

O *Abrégé de la vie des peintres* dá-nos a conhecer a pintura histórica de Miel em Roma referente à década de 1650. Em S. Martino ai monti, o *Batismo de S. Cirilo* pintado a fresco e na capela de Santa Maria dell Anima, o fresco da *História de S. Lamberto* e um quadro da *Anunciação*; em S. Lourenço de Lucina realizou o *Milagre de uma criança morta ressuscitada por Santo António de Pádua* e mais dois trechos dessa invocação; numa capela do Vaticano pintou a fresco cenas bíblicas e na galeria de Monte Cavallo, o *Milagre da rocha*³⁴, grande composição feita para o Papa Alexandre VII em 1656.

Mas a reputação que tinha em Roma fê-lo mudar-se em 1658 para a Saboia, um estado emergente onde floresciam as artes. O duque de Saboia, Carlos Emanuel, convidou Jan Miel a pintar o salão da *Venaria Real* e manteve-o durante cinco anos ao seu serviço na corte de Turim. O biógrafo recorda os temas da caça da Venaria concebidos por Miel³⁵:

³².— F. Haskell: *Mecenas e pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca* (trad. de Luiz Roberto Mendes Gonçalves). S. Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 228 (a págs. 226 diz que monsenhor Raggi apreciava o mesmo tipo de pintura que outros colecionadores: paisagistas como Gaspar Duguet ou Salvator Rosa e os *bamboccianti* como Cerquozzi, Jan Miel ou Giacomo Borgognone e de gerações posteriores).

³³.— [Dezallier d’Argenville], *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit., p. 358.

³⁴.— *Ibidem*.

³⁵.— *Idem*, op. cit., p. 359 (trad. nossa: “No grande salão do castelo da Veneria, perto de Turim, hoje destruído, estavam representados nos caixotões do teto onze assuntos das metamorfoses e dez caças, a saber: a assembleia dos caçadores, a porfia, ida ao bosque, deixar correr o cervo onde há uma bela paisagem; e dez outras caças de diferentes animais.”)

“Le grand salon du château de la Venerie, près de Turin, aujourd’hui détruit, représentoit, dans les compartiments du plafond, onze sujets de métamorphoses & dix chasses; à çavoir, l’assemblée des chasseurs, la curée, l’aller au bois; laisser courir le cerf, où il y a un beau pausage ; & des autres chasses de différents animaux.”

Nesta fase o *Cav. Giovanni Miele* devia estar no auge. O biógrafo é explícito: diz que Jan Miel se mostrava tão hábil quanto em Roma e que os temas variados que escolhia na fábula e a naturalidade com que representava as caças lhe mereceram a maior consideração do duque de Saboia e da corte³⁶. Acrescenta que Miel foi distinguido com a Ordem de S. Maurício e uma valiosa cruz de diamantes mas que tais mercês não lhe retiraram o desgosto de não poder regressar a Roma e, depois de várias tentativas infrutíferas para convencer o duque, *Della Vita* caíu doente³⁷ e acabou por falecer³⁸. Foi sepultado na catedral de S. João em Turim. Teve por discípulos Jean Asselin, conhecido pelas suas paisagens, e Christophe Orlandi.

³⁶.— *Idem*, op. cit., p. 358.

³⁷.— *Ibidem*.

³⁸.— F. Haskell: *Mecenas e pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca...*, op. cit., p. 133 (a saudade de Roma alegada pelo biógrafo pode explicar-se pelo facto de os patrocinadores das cidades-estado não estarem em condições de criar um clima comparável ao que reinava na cidade papal, onde havia grandes famílias como os Barberini e o seu círculo. E o autor acrescenta que, entre 1660 e 1670, Roma foi a única “capital” da Itália em condições de rivalizar em prestígio com as principais cidades europeias).

À data em que saiu o *Abrégé de la vie des peintres* o eleitor Palatino tinha no palácio de Dusseldorf muitos quadros de Miel³⁹, originários do mecenas Johann Wilhelm, que fora casado com Anna Maria Ludovica, a última dos Médicis⁴⁰, e Luís XV possuía duas obras pintadas sobre tela representando *Gente a beber à porta dum cabaret* e um *Acampamento*; no Palácio Real havia três quadros do referido *Cavaliere Giovanni Miel* pintados sobre tela: a vindima, uma festa campestre e um tema de caça⁴¹.

Jan Miel gravou obra diversa. O *Abrégé de la vie des peintres* menciona três batalhas a água-forte que serviram para a história das guerras da Flandres intitulada *De bello belgico*, gravada por Flaminus Strada, uma *Assunção da Virgem* e um livro de cinco peças que são a *Sagrada Família* e quatro trechos campestres gravados em Roma, o livro da *Veneria Real* de vinte e um temas de fábulas e de caças gravadas a buril por G. Tasnière (fig. 7); um frontispício de livro com *S. Francisco Xavier no Japão* e a *Virgem* de Trapani gravados por Corneile Bloëmaert; as *Quatro estações* por J. Coëlemans segundo a pintura do gabinete de Aix; finalmente, duas cenas campestres gravadas em Paris por Pierre François Beaumont⁴².

Moyreau, Beaumont, Jacques Philippe Le Bas e outros artistas produziram gravura de temas militares, designadamente de Ph. Wouwerman e Jan Miele, visto ser um assunto bastante em voga no século XVIII. Por isso aqui também entronca o aspeto da difusão da arte neerlandesa em França, principalmente na cidade de Paris⁴³.

³⁹.— [Dezallier d'Argenville], *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, op. cit., p. 356.

⁴⁰.— F. Haskell: *Mecenas e pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca...*, op. cit., p. 460.

⁴¹.— [Dezallier d'Argenville], *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, op. cit., pp. 359, 360.

⁴².— *Idem*, op. cit., p. 360.

⁴³.— Sobre o assunto consultámos o artigo de Vivian Lee Atwatter: «Les graveurs et la vogue néerlandaise dans le Paris du XVIII^e siècle», *Nouvelles de l'Estampe*, n.º 141 (Jul. 1995), pp. 3-10. Referindo-se especificamente a Moyreau, o autor diz que, além de assuntos militares, ele gravou quinze episódios pitorescos ilustrando momentos que se seguem ou antecipam a caça e paisagens panorâmicas povoadas de caçadores e de caça. A maior parte destes quadros foram executados na década de 1730, entre os quais há uma *Petite chasse à l'oyseau* de 1739. Foram muito bem recebidas pela Academie Royale e pelo público, os júris dos Salons e a Imprensa da época tendo-se sucedido ao entusiasmo gerado em volta da exibição das cenas de caça de mestre Oudry na Place Dauphine na década de 1720.



Fig. 1 a *Caçadores no interior de uma gruta (pormenor)*
Porto, Biblioteca Pública Municipal
(524 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Manuel Soares, 2010.

4. O ‘*Descanso de caçadores*’, da coleção Allen ao Museu Municipal do Porto

Há quase dois séculos, pelo menos, que o pequeno quadro está no Porto: comprova-se que entrou na coleção Allen em 1838, como se vê na entrada n.º 5 de uma lista de pintura onde vem descrito como um “*Descanço de huns caçadores*” atribuídos ao holandês Poelenbur [Cornelis van] ⁴⁴.

⁴⁴.— Doc. 4, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Lista das Pinturas que remeti em 11 de Julho de 1838*».

Esta atribuição perdeu-se e seis anos depois vemos o quadro ser atribuído a Taborda, talvez por confusão com outros títulos da lista de 1838 ou até por associação ao facto deste pintor português ter copiado muito em Roma e abastecido de cópias a coleção Allen. Nessa catalogação manuscrita de 1844 o quadro passou a designar-se *Caçadores num subterrâneo*⁴⁵. Assim permaneceu até 1849, altura da alienação do espólio à Câmara Municipal do Porto, onde a tela de apenas 21 ½ polegadas de altura por 27 ½ de comprimento valia só 38\$400 [rs.]⁴⁶. Revalorizou-a Eduardo Allen que vai atribuí-la novamente a um holandês, concretamente a Wynants [Jan] de Haarlem (1630/35-Amesterdão 1684) conforme regista o *Catálogo do Novo Museu Portuense* de 1853⁴⁷. A *bambochata flamenga* era considerada entre os géneros que o colecionismo do século XIX mais admirava e nesse sentido aponta o *Guia* de 1902 que assume pela primeira vez a atribuição ao estilo de Jan Miel⁴⁸.

Na Biblioteca Pública o quadro dos *Caçadores no interior de uma gruta* preserva ainda os lacres no reverso da grade, comprovativos da coleção Allen e da Municipalidade do Porto -marcas de propriedade que selam a institucionalização do património na cidade e sua vinculação à arte europeia.

⁴⁵.— Doc. 12, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catálogo das Pinturas expostas na Galeria do Museu Allen*», Porto, 1844.

⁴⁶.— Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

⁴⁷.— Eduardo A. Allen: *Catálogo provisório da Galeria de Pinturas do Novo Museu Portuense: O Museu Allen*. Porto, Typographia Commercial, 1853, p. 73, n.º 369.

⁴⁸.— A. A. Rocha Peixoto: *Guia do Museu Municipal do Porto*. Porto, Typographia Central, 1902, p. 82.



Fig. 1 b *Caçadores no interior de uma gruta (pormenor)*, Porto, Biblioteca Pública Municipal (524 Pin CMP/ MNSR). Foto: Manuel Soares, 2010.

Capítulo VI

***Os Jogadores numa taberna* atribuídos a David II Teniers e a *Festa na Aldeia* (cópia de atelier)**

A Pintura como reflexo da vida quotidiana é uma das tendências que melhor caracteriza o realismo da arte dos Países Baixos, ao lado da paisagem e da natureza-morta. Os motivos da sua predileção giram à volta do quotidiano popular talvez porque se considerasse o homem comum como a melhor expressão dos problemas que afetam a condição humana. Neste contexto salienta-se a caracterização hiperrealista dos tipos humanos de Adriaen Brouwer (Oudenaarde 1605/06-Antuérpia 1638), cuja obra teve grande impacto na época e tentou durante muito tempo a imaginação de vindouros, como foi o caso de David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690). Os *Jogadores numa taberna* do Património Municipal do Porto foram depositados em 1940 no Museu Nacional de Soares dos Reis e constavam no inventário erradamente atribuídos a A. Brouwer. Esta circunstância ficou a dever-se ao facto de se considerar verdadeira uma assinatura apócrifa, que hoje não lográmos decifrar. Posto isto, a primeira parte deste ensaio destina-se a interpretar os *Jogadores* como um dos motivos mais procurados em pintura de costumes e dispõe-se a propor outra lógica sobre a autoria da peça chamando a confronto originais e impressões de cenas homónimas de David II Teniers.

Conjuga-se esse tipo de oferta artística com o motivo da festa campestre cuja procura no mercado de arte impunha a realização de cópias de atelier, como é o caso da *Festa e dança na aldeia* que se descreve e interpreta na segunda parte deste ensaio. Finalmente, por ser muito significativa da expansão da obra deste reputado mestre de Antuérpia, não nos atrevemos a desprezar uma pequena placa de cobre com cópia de outra versão da *Festa e dança na aldeia*, feita a partir de gravura.

Tentaremos demonstrar a autoria de David II Teniers com base em monografias e nos catálogos do Museu do Prado, sem esquecer o da mais recente exposição que o Staatliche Kunsthalle Karlsruhe lhe dedicou em 2005, dirigida por M. Klinge¹. Nesse âmbito, pela primeira vez na Alemanha foi apresentado um vasto conjunto da obra, muito rica e variada, deste artista, considerado com P. P. Rubens, Anton van Dyck e Jacob Jordaens como um dos principais mestres flamengos do século XVII.

¹.— *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*. Kehrler, 2005 (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006; Margret Klinge und Dietmar Lüdke et. al.).



Fig. 1 *Jogadores numa taberna*, atrib. David II Teniers (óleo/ mad. 68,8 x 63,8 cm). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (46 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
IFN 22 803 (foto: J. Pessoa, 2001)

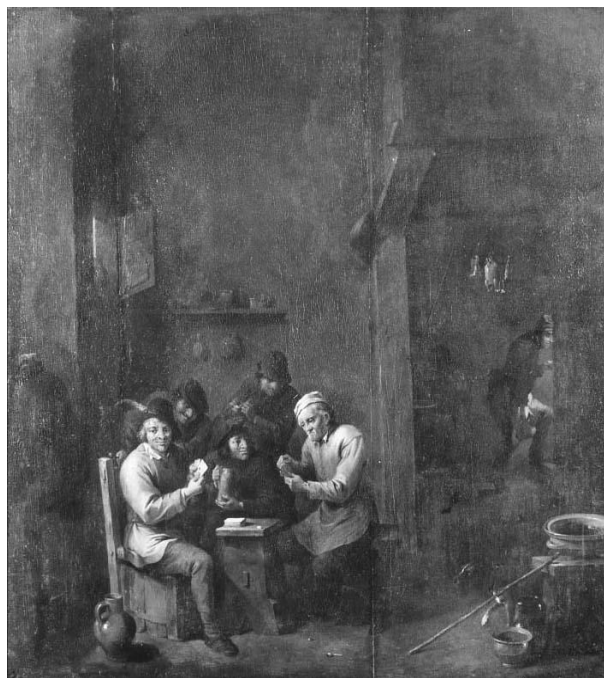


Foto: Teófilo Rego (cl. 1 629 p. b)

1. *Jogadores numa taberna* Num interior de luz frouxa há um grupo de homens em torno de uma mesinha onde jogam dois comparsas (fig. 1)². O mais velho olha o jogo, voltado a três quartos à esquerda, enquanto o adversário vira o rosto de frente mostrando-nos alegremente as cartas; no meio está sentado um homem de nariz comprido, que segura uma caneca de cerveja enquanto outros dois em pé, menos iluminados, espreitam ansiosamente as cartas. Num recanto

².— Autor: David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690). Título: *Jogadores numa taberna*. Cronologia: Segundo terço do século XVII, ca. 1645. Suporte: Madeira. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Intervenção anterior a 1938, por Luciano Freire. Relatório de Cândida Chaves em 1998: sugidade e verniz amarelecido, craqueluras e sublevantamentos, retoques antigos alterados. Dimensões: 68,5 x 63,5 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (46 Pin CMP/ MNSR). Ref. Cat.: N.º 281 Cat. 1844: Bamboxata (Jogadores)/ Largellière; *id.*, Inv. 1849: Jogadores/ 72\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Jogadores no interior d'uma taberna/ Van Ostade; *id.*, Guia 1902: Brouwer (Adriaen) 1606-1638/ Quadro de valor. Está assinado; n.º 46 Inv. 1938-39: *id.* Bibl.: ALLEN, Eduardo A.: *Catalogo provisório...*, 1853, p. 59 (n.º 281); GUIA, 1902, p. 83 (n.º 281); BRANDÃO, Júlio: «Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto», 1927; *O Comércio do Porto*, 23. 11. 1895; SANTOS, Paula M. M. Leite: SANTOS, Paula M. M. Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 140, 236; VITORINO, Pedro: «Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Revista de Guimarães*, vol. XL (1930), pp. 92, 93.

(à esq.^a) vê-se um vulto de costas a urinar e no alto há um postigo com um mocho empoleirado; uma prateleira com aprestos de cozinha vislumbra-se nesse lado, em fundo de parede escura; e no ângulo direito da frente do quadro um cão passa junto a um banquinho onde há um assador, um pote de barro e um bordão. Ao fundo da taberna, onde mal se divisa uma pipa e peças de caça e de carne penduradas, vai a esgueirar-se um cozinheiro de avental e infusa na mão...

A expressão dos convivas é flagrante de vida: é a psicologia do jogador que o artista põe em confronto na mímica dos rostos de vencedor e vencido, mas é sobretudo a diferença de idades que impressiona pelo contraste. Reparemos no ancião de ar enraivecido face à derrota prestes a consumir-se e no sorriso provocador do rapaz a mostrar o trunfo: só um pintor de olhar arguto podia transmitir com tal precisão o momento exato em que se decide o jogo e a diferença etária dos comparsas!

Na tábua do Porto o artista mostra empenho na expressão dramática. Mas encontra um ponto de equilíbrio relativamente a outras obras de tipo mais caricatural que conhecemos neste género, pintadas na década de 1630. É preciso lembrar que nessa época a pintura era muito marcada pelo pendor agressivo dos marginais por influência dos argumentos de Brouwer. Nos *Jogadores* de Teniers é como se a partida de cartas deixasse de ser uma indução para o mal e fosse encarada simplesmente como um passatempo após um dia de trabalho... Mas o homem a urinar e o mocho são sintomáticos do erro que era a entrega do homem aos prazeres do jogo, segundo a visão da época. A associação entre o jogo, a bebida e o álcool merece uma nota explicativa, o que faremos no ponto VI. 1. 3.

Vejamos agora o esquema da composição. O autor parte de uma construção habitual nos seus *estaminets* propondo-nos a divisão do aposento em duas partes: a zona da direita é a mais profunda e escura; um poste de madeira faz de divisória sendo a área maior reservada à cena principal, com as figuras dispostas em trapézio. É contributo decisivo para a sua ordenação o cromatismo: na parte sombria da casa não há mais que cinzas e castanhos, enquanto que na zona mais luminosa estão os jogadores vestidos de tons claros a marcar os personagens principais. Estes tons leves vão do branco pontualmente aplicado (barrete do velho, cartas, patas do cão) ao

amarelado das vestes de ambos os parceiros passando ao verde seco das suas calças, sendo o verde azulado muito escuro reservado à roupa e barrete do fumador, ao centro.

O pintor não só confere aos protagonistas atitudes moderadas como também faz com sobriedade o arranjo dos objetos tirando partido de uma boa distribuição dos mesmos e dos efeitos de luz sobre as superfícies vidradas da louça de barro —demonstração de que era exímio em naturezas-mortas. Há mais detalhes cativantes, como as pequenas coisas postas na prateleira, que incluem um frasquinho e um vaso como se vê em muitos interiores de tabernas, e a caça pendurada ao fundo, uma perfeita maravilha que revela um geito especial para pôr um arranjo pintado num fundo de contornos difusos. Não é de descurar o pormenor do cãozinho pois dá graça ao conjunto, nem outros aspetos de fino humor, como os vultos esquiçados de homem que urina (à esquerda do grupo de jogadores) e o taberneiro que se vai a escapar. É precisamente com esse tipo de subtilezas e gestos imprevistos que se faz sentir o efeito das criações de Adriaen Brouwer nos seus émulo.



Fig. 2 *Dois jogadores de cartas (esboço)*, David II Teniers (lápiz s/ papel 21,3 x 17,7 cm)
© RMN Museu do Louvre, Paris (Inv. 20 526)

1. 1 Os *Jogadores numa taberna*, uma peça autenticada pelo estilo No espólio de desenhos de David II Teniers existem vários estudos sobre jogadores. É o caso do esquisso pertencente ao departamento de artes gráficas do Museu do Louvre, lançado em traços rápidos numa folha de orientação vertical, que fixa esta ideia: dois adversários de diferentes idades sentados à mesa do jogo, o mirone de pé (à esq.^a) a espreitar a jogada do mais novo tendo este a vasilha de vinho junto de si (fig. 2)³. Podemos então pensar neste esboço como um esquema-tipo dos jogadores de cartas de Teniers. Também graças à existência de outros desenhos

³.— *Dois jogadores de cartas*, D. Teniers II, lápis s/papel 21,3 x 17,7 cm. Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas (Inv. 20 526).

preparatórios, que parecem feitos do natural, vemos que estudava minuciosamente os seus modelos de figura.

Fomos encontrar no mesmo departamento do Museu do Louvre outro esboço, este de proveniência régia, sendo também delineado numa folha de papel de orientação vertical, com a figuração de *Jogadores e fumadores*⁴. A folha está bastante manchada mas deixa ver perfeitamente o desenho da banquinha de jogo, elemento obrigatório nestas partidas de cartas; há também a caneca de cerveja que acompanha sempre as figuras de bebedores. E que dizer da imagem do adversário mais velho? Sem sombra de dúvida, é muito parecido com o da tábua do Porto aqui em exame: realmente são bastante idênticas a posição, a barbicha e a roupa! Este desenho é um estudo para a tábua intitulada *Dois homens a jogar cartas na cozinha de uma estalagem*, atribuída na National Gallery a cerca de 1635-40, que está assinada com todas as letras “DAVID TENIERS F”⁵. Um homem com o baralho de cartas sentado à mesa na companhia do taberneiro formam a cena, que está a ser seguida por dois comparsas e uma mulher a espreitar de um janelo; à esquerda, numa zona escura, vislumbra-se alguém a urinar contra a parede, vulto que é quase uma imagem de marca do pintor pois, inclusivamente, a deu a gravar num conjunto de tipos de camponeses (fig. 6)⁶; do lado oposto uma cozinheira trabalha debruçada sobre o lume tendo por perto mais quatro homens. O painel tem um monograma no reverso que é do fabricante de Antuérpia Michiel Vriendt (falecido em 1636) mas, ao contrário do que sugere o catálogo de Londres⁷, temos de considerar a hipótese dos suportes subsistirem no mercado depois da morte dos

⁴.— *Jogadores e fumadores*, D. Teniers II, lápis s/papel 27,3 x 21 cm. Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas (Inv. 20 525).

⁵.— *Dois homens a jogar cartas na cozinha de um albergue*, D. Teniers II (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 55,5 x 76,5 cm; ass. “DAVID TENIERS F”. Londres, The National Gallery (NG 2 600).

⁶.— *Um fumador*, insc. “D. T. in. et excud. cum privileg.” (6,6 x 5,6 cm). The British Museum, AN489803001 (n.º reg. S.6764).

⁷.— C. Backer e T. Henry: *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*. London, National Gallery Publications, 1995, p. 652.



Fig. 3 *Dois jogadores de cartas numa taberna*, David II Teniers (grav. 15,1 x 21,2 cm)
monog. "DT" © The Trustees of the British Museum, Londres, AN489869001 (n.º reg. F,3.144)

fabricantes e podemos arriscar que esta tábua pertence às criações lúdicas de Teniers feitas já na década de 1640. Na composição da National Gallery há um aspeto que salta à vista: a orientação horizontal dos painéis deste género dava a possibilidade ao artista de encher com mais figuras a parte do fundo criando uma cena complementar ao grupo principal. Deste modo tinha mais margem para descrever: não só na cena secundária do fundo mas também na frente, cheia de objetos (a vassoura e o balde, os socos, fogareiro, etc...) que servem de *repoussoir*.

Como é lógico, esta diferença de orientação dos quadros devia ligar-se à importância da encomenda, que se repercutia no preço. Um colecionador inglês do século XVIII, Sir Lowther Bart, tinha uma versão de *Jogadores de cartas* num quadro mais pequeno, de orientação vertical e, nesse ponto, muito parecido com o do Porto. Não o conhecemos mas ele deu-o a gravar ao capitão W. Baillie com a legenda: "From a painting by D: Teniers, in the Collection of Sir

Lowther Bart./ W. Baillie Sculpt.”⁸ O quadro do colecionador Bart representa o interior de uma taberna com dois camponeses a jogar cartas numa mesinha, alguns homens a observar e a fumar cachimbo, outros atrás pela direita, um homem de caneca na mão a sair pela porta no fundo e uma mulher a espreitar por um postigo onde está empoleirado um mocho. Aqui o que importa verdadeiramente é saber que esta cena já havia sido gravada um século antes, exatamente pelo gravador bruxelense Jan van den Bruggen⁹: é tal a semelhança da disposição dos elementos desta gravura com os *Jogadores* do Porto (em sentido inverso) que se torna imperioso mostrá-la (fig. 4)¹⁰.

Mas de tudo que conhecemos, salvo melhor opinião, é uma gravura do British Museum com a disposição do grupo em volta de dois jogadores formando um trapézio que mais se aproxima da tábua do Porto (fig. 3)¹¹. Esta semelhança certifica-nos de que a nossa tábua pertence ao caudal de peças autênticas de David II Teniers. Não sabemos quem foi o gravador mas a impressão que reproduzimos mostra as iniciais “DT” no barril do adversário mais novo.

O foco deste estudo não é só autenticar. Também é preciso inserir os *Jogadores numa taberna* no conjunto da obra daquele que ficou na história como uma celebridade dos costumes nórdicos. A aproximação a uns *Fumadores e bebedores* do Museu do Prado é, desse ponto de vista, um passo imprescindível¹²: sente-se a mesma atmosfera e a disposição horizontal segue o padrão da tábua londrina. Na evolução proposta pelo mais recente catálogo dedicado a David II Teniers estes são

⁸.— *Jogadores de cartas*, gravura a *mezzotinta* de William Baillie segundo David II Teniers, 42,6 x 34 cm; subsc. na margem “From a painting by D: Teniers, in the Collection of Sir Lowther Bart./ W. Baillie Sculpt.” The British Museum, Londres, AN752750001 (n.º reg. 1875,0710.3023).

⁹.— Jan van den Bruggen (Bruxelas 1648/49-1690) gravador a *mezzotinta* e editor, que fez carreira em Paris tendo-se dedicado a temas da moda e costumes domésticos. Aparece com o endereço de *La Vieille Poste, rue St. Jacques, Paroisse St. Séverin, Paris* (até 1648) e *Au Grand Magasin d’Images, rue St. Jacques* (1684-90).

¹⁰.— *Jogadores de cartas*, grav. de Jan van den Bruggen seg. David II Teniers, 42,8 x 33,8 cm; insc. “D.T.P” e “I.V.B. F.” The British Museum, Londres, AN45869001 (n.º reg. 1876,1014.399).

¹¹.— *Dois jogadores a jogar cartas numa taberna*, David II Teniers (grav. 15,1 x 21,2 cm); monog. “DT”. The British Museum, Londres, AN489869001 (n.º reg. F,3.144).

¹².— *Fumadores e bebedores*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 34 x 48 cm; ass. parte inf. dir.^a “D. Teniers F.”. Museu do Prado, Madrid (Inv. 1 794).



Fig. 4 *Jogadores de cartas*, grav. de Jan van den Bruggen seg. David II Teniers (grav. 42,8 x 33,8 cm); insc. “D.T.P.” e “I.V.B.F.”
© The Trustees of the British Museum, Londres, AN45869001 (n.º reg. 1876,1014.399)

os quadros feitos em Antuérpia em meados de carreira devendo rondar o decénio que vai de 1640 a 1650¹³. Neste período definem-se interiores onde o fator dominante é uma atmosfera acolhedora e a luz que deixa vir acima as cores no plano principal; o castanho transparente faz-se

¹³.— Veja-se o que diz sobre esta fase o catálogo *David Teniers der Jüngere 1610-1690...*, op. cit., p. 150 e sgg.

valer por todo o lado e contribui para a harmonia de colorido, à maneira dos interiores rústicos de Brouwer; e no aspeto da composição encontramos um método recorrente na fase influenciada por Brouwer, como seja construir uma das metades do quadro (geralmente a direita) de forma mais profunda que a outra, e ainda o poste que, sob o ponto de vista artístico, serve para cortar o espaço em duas partes diferentes.

Regressando aos *Jogadores do Porto*, Teniers representa o jogo sem o dramatismo espetacular de Brouwer. Mesmo que a partida de naipes seja um símbolo de futilidade, esta mensagem de transcendência não se reconhece nas peças de Teniers. O caso exemplificativo desta forma de tratar os jogadores, que também muito nos importa para confronto com a peça do Porto, é a tabuinha de forma horizontal com a representação de *Um homem e a sua mulher a jogar cartas* assinada “D. TENIERS. F”¹⁴. Trata-se, segundo M. Klinge, de uma peça datável de meados da década de 1640, que se localiza na Richard Green Gallery, tendo merecido à especialista um comentário, que traduzimos assim¹⁵:

“Within the finely differentiated monochrome tone, which gives prominence only to the cardplayers, our attention is drawn particularly to the faces and the concentration on the game expressed in them. The man standing with the pipe in his hand appears to have just made a remark to the woman, and both are smiling mischievously, while the peasant pauses momentarily for reflection during the game. The moment is brilliantly captured.”

¹⁴.— *Um homem e a sua mulher a jogar cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 23,65 x 34,5 cm; ass. em baixo à dir.^a “D. TENIERS. F”. Londres, Richard Green Gallery.

¹⁵.— Vd. entrada n.º 29 do catálogo de M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger. A loan exhibition of paintings* (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Noorman & Brod, 1982 (trad. nossa: “Dentro de um tom monóculo faz-se contrastar o casal de jogadores, levando-nos a concentrar nos seus rostos fixados no jogo. O homem de pé com o cachimbo na mão parece que acabou de dar uma deixa à mulher e ambos riem maquievelicamente enquanto o homem pára a pensar na jogada. O momento é captado de maneira brilhante.”)

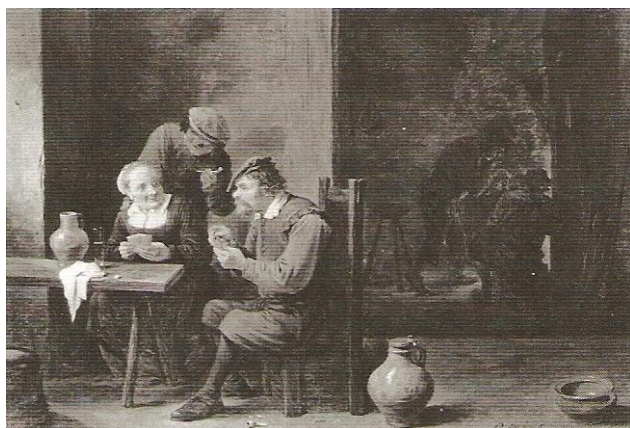


Fig. 5 *Um homem e a sua mulher a jogar cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690)
óleo/ mad. 23,65 x 34,5 cm; ass. em baixo à dir.^a “D. TENIERS. F”. Londres, Richard Green Gallery.

O referido catálogo reproduz o desenho preparatório das cabeças das três principais figuras, pertencente à Fundação Custódia, em Paris¹⁶. Não podemos deixar de trazer a estas páginas o quadro da Richard Green Gallery tais são as semelhanças do fumador e do velho com a tábua do Porto, centro principal da nossa atenção (fig. 5). Na análise do quadro do Porto entram por comparação outras cenas retratando o hábito do jogo. Se procurarmos em Teniers outros assuntos, pintados em meados e mais para o final de carreira, vemos que fez cenas pacíficas admitindo formalmente um confronto com a tábua portuense. Comparadas com obras anteriores, estas composições feitas a meio de carreira representam visões de conjunto pintadas à base de cores-terra e nelas se desenvolve um esquema elaborado, como vimos, com plano principal à esquerda (grupos dispostos em triângulo) e fundo à direita.

¹⁶.— *Três cabeças de pessoas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), lápis s/ papel 17,6 x 12,9 cm. Paris, Colección Frits Lugt, Institut Néerlandais (Inv. 2 891).



Fig. 6 *Um fumador*, insc. “D. T. in. et excud. cum privileg.” (6,6 x 5,6 cm)
© The Trustees of the British Museum, AN489803001 (n.º reg. S.6764)

1. 2 Cenas homónimas Na interpretação dos *Jogadores numa taberna* cruzam-se dados diferentes que passam pela influência de A. Brouwer¹⁷ em David II Teniers, como sabemos. Na época correspondente aos anos de 1640, em que muito provavelmente terá realizado o quadro em análise, vê-se que estava a investir na exploração de motivos da vida marginal na linha daquele

¹⁷.— A construção da composição segue a mesma ordem de um *Mensageiro* de A. Brouwer da antiga coleção Schloss revelada por F. Schmidt-Degener em *Adriaen Brouwer et son évolution artistique*. Bruxelles, G. van Oest & C.^{ie}, MCMVIII (il. à frente da p. 54) e as parecenças não se ficam por aqui: o canto inferior direito, com acento gracioso com que é animado (cão, alguidar num banquinho e bordão) é parecidíssimo com o que vemos na imagem desse *Mensageiro*. Ao que sabemos, Brouwer fixou-se apenas duas vezes neste arranjo, o que corrobora a nossa proposta de atribuição ao seu mais qualificado seguidor, D. Teniers, o *Moço*, em obras deste teor feitas sensivelmente até meados de percurso. O velho de barrete branco vê-se numa *Cena de taberna*, assinada “A. Brouwer” e datável de cerca de 1635, hoje na National Gallery de Londres. Esclareça-se que é a maior peça conhecida deste chefe de fila da sátira de costumes mostrando grande complexidade de construção cénica, o que efetivamente ultrapassava os moldes habituais. Conclui-se que, tal como na citada peça *O mensageiro* (antiga coleção Schloss) e a *Cena de Taberna* (National Gallery), os *Jogadores numa taberna* do Porto parecem corresponder às características atrás estabelecidas e, da mesma forma que as criações do último ano de Adriaen B., os personagens de Teniers parecem tirados de modelos do natural segundo um método de trabalho que é confirmado pela obra gráfica.

mestre boémio. Aliás grande parte da obra de Teniers é absorvida pelos temas ligados à bebida e ao jogo, que se impõe como um assunto da sua preferência, e somente quando vai mais tarde dedicar-se a ilustrar o *Theatrum Pictorum*, ou seja, em meados da década seguinte, é que o vemos desviar-se dos argumentos ligados ao mundo dos marginais.

É interessante constatar que o contraste etário entre um velho e um jovem vai ser representado bastantes vezes pelo pintor, razão que nos leva a pensar que um dos estereótipos das suas criações lúdicas é o de que o manejo dos naipes é uma atividade boa para a juventude: exige uma rapidez de raciocínio que o velho jogador já perdeu. Teniers levou o motivo dos jogadores à exaustão sendo possível ver como progrediu, a começar pelo tom de sátira que deu a uns *Jogadores* do Museu de Kassel¹⁸. Num casebre estão em cena dois jovens a jogar sobre um banco com o da esquerda a mostrar bom jogo, virado para o observador de ar satisfeito tendo junto de si a vasilha de vinho; o postigo escancarado para deixar entrar a luz e o mocho empoleirado são pormenores que vão manter-se durante muito tempo na pintura de jogadores.

O quadro de Kassel data de 1634 e parece ser a primeira de uma série de cenas homónimas: com efeito, um dos assuntos mais típicos da carreira de David II Teniers é a disputa de jogo numa tasca ou estalagem. Do período de 1643-45 será o *Casal de jogadores* da Richard Green Gallery cuja imagem nos serviu para ilustrar este ensaio (fig. 5) rondando talvez a data dos *Jogadores numa taberna* do Porto (fig. 1). Teniers prosseguiu com o assunto sempre exprimindo formas de tratamento educado e tranquilo, tal como vemos no *Interior de um cabaret*¹⁹ do Museu do Louvre. Também é caso para falar do conhecido *Barrete branco*²⁰ de Holford-Sammlung, datado de 1644, onde ele parece encarar os aspetos positivos do jogo como um assunto para distrair e cheio

¹⁸.— *Jogadores de cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 31,5 x 53,59 cm; dat. na parte inf. “1633”. Kassel, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. GK 139).

¹⁹.— *Interior de um cabaret. Partida de cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ tela 57,5 x 77,5 cm; ass. em baixo à esq.ª: «D. Teniers F.» e dat. a meio «A. 1645». Museu do Louvre (RF 1530). Legado do Barão Arthur de Rothschild, 1904. Bibl: *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I Écoles flamande et hollandaise*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 139.

²⁰.— *Le bonnet blanc*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 46 x 68 cm; ass. canto inf. dir.º: «D. TENIERS. F.» e dat. no desenho «1644», coleção Holford. Cf. entrada n.º 27 do catálogo de M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger. A loan exhibition of paintings* (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Noortman & Brod, 1982, p. 86.

de coisas para descrever. Passa-se o mesmo noutros *Jogadores de cartas* de 1644-45, pertencentes a uma coleção privada²¹, cuja imagem a cores nos dá uma ideia do interior banhado de luz, por sinal distante das penumbras à maneira de Brouwer que ainda se veem na tábua do Porto; mantem-se a disposição em forma de L com os jogadores na parte da frente e as figuras são menos estereotipadas e caricaturadas do que em quadros anteriores. A composição vai-se alterando, inclusivamente nalguns dos seus pontos mais caraterísticos, caso do postigo escancarado: este elemento vai agora deixar de ser a fonte de luz sendo substituído por outra entrada, como por exemplo uma escada, tal como aparece nuns *Jogadores de cartas* de Gateshead, Tyne & Wear Museum, que permite uma solução mais luminosa²².

Em Bruxelas o pintor dá continuação aos temas de Antuérpia. Exemplo típico é a tábua de uns *Carpinteiros jogando cartas* realizado em 1661²³, cuja estampa é imperioso mostrar (fig. 11) porque atesta a difusão do tema ao longo do tempo. Agora os protagonistas são artífices que largam as ferramentas ao fim do dia para se entreterem a jogar uma partida de cartas. Depois disto resta-nos finalmente passar a uns *Camponeses jogando numa estalagem*, de 1666, que também se ilustram nesta parte do ensaio dedicada aos jogadores (fig. 7)²⁴.

²¹.— *Jogadores de cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 38,5 x 53 cm; ass. canto inf. dir.º: «D. TENIERS. F.», coleção particular. Cf. entrada n.º 28 do cat. de M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger. A loan exhibition of paintings* (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Noortman & Brod, 1982, p. 88. Ver a cores a entrada n.º 36 do cat. *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*. Kehrer, 2005 (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006; Margret Klinge und Dietmar Lüdke et. al.), p. 164.

²².— *Jogadores de cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 52,7 x 76,2 cm; ass. canto inf. dir.º «D. T.» Gateshead, Tyne & Wear Museum, Shipley Art Gallery (Inv. G 443) Cf. entrada n.º 52 do cat. *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*. Kehrer, 2005 (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006; Margret Klinge und Dietmar Lüdke et. al.), p. 198.

²³.— *Carpinteiros jogando cartas*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 40 x 58 cm; ass. «D. TENIERS. FEC» e dat. no desenho da parede “1661”. Cf. entrada n.º 46 do cat. de M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger. A loan exhibition of paintings* (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Norman & Brod, 1982,

²⁴.— *Camponeses jogando numa estalagem*, David II Teniers, óleo/ mad. 36,2 x 29,3 cm; ass. «D. TENIERS. F» e dat. no desenho “A 1661”, coleção particular. Cf. entrada n.º 50 do cat. de M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger. A loan exhibition of paintings* (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Norman & Brod, 1982, p. 132.

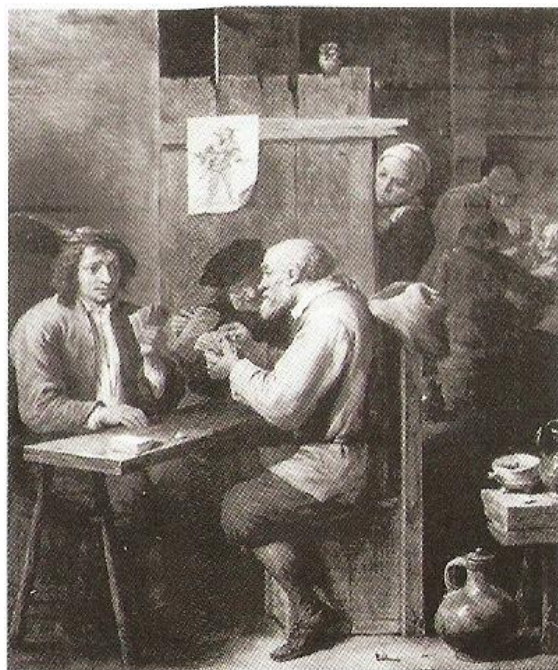


Fig. 7 *Camponeses jogando numa estalagem*, David II Teniers (óleo/ mad. 36,2 x 29,3 cm); ass. «D. TENIERS. F» e dat. "A 1661", col. privada. In M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger*. (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Noortman & Brod, 1982, p. 132.

O esquema de composição é diferente do que vimos atrás: cai a disposição triangular do grupo que passa a ser retratado em *close up*, o que permite maior concentração na expressão dos comparsas: somos capazes de adivinhar a incerteza que palpita na mente do parceiro mais velho, captado de perfil a olhar para o ás perante o ar de alerta do mais novo; tome-se nota, ainda, da expressão do bebedor atrás do mais velho dando-lhe palavras de coragem com palmadinhas nas costas; e mais atrás impressiona uma mulher que espreita o jogo por cima da divisória de madeira. Tudo isto parece uma cena de jogo tirada ao vivo, a que não falta porém o sentido figurado do mocho: lembra-nos a estupidez do jogador que se deixa levar pela cegueira das cartas...

De uma forma geral estes jogadores partilham dos mesmos modelos da tábua do Porto e situam-se em ambientes tranquilos de estalagens. Também o modo como é encarada a jogatina segue o espírito que presidiu à tábua da Câmara Municipal do Porto, deixando há muito o jogo de

ser motivo de expressão de sentimentos exaltados que desencadeiam situações de violência primária, à maneira do boêmio Brouwer, para se reduzirem à descrição de um passatempo agradável onde o vencedor é o parceiro mais esperto.

Por tudo o que acabámos de referir, conclui-se que a composição do Porto tem este interesse acrescido: permite mostrar a influência das derradeiras obras de Brouwer em David Teniers, o qual se encarregou não só de esgotar as soluções criativas do mestre como também de as divulgar em estampa.

1. 3 O jogo, o tabaco e o álcool como motivos da moral de costumes O jogo é uma atividade humana que exprime numerosas apetências, aspirações e intuições dos indivíduos constituindo um campo cheio de materiais simbólicos e míticos²⁵. A diversidade de jogos que se identificam entre os diferentes povos e culturas orienta-nos sobre a sociedade a que estão ligados e, inclusivamente, permite compreender aspetos religiosos e em particular rituais²⁶. Mas a paixão pelos jogos de azar tem a sua patologia, comparável à toxicomania (drogas, tabagismo, alcoolismo), razão pela qual os aspetos psicológicos que envolvem estes vícios são argumento de numerosas obras de arte²⁷.

²⁵. – F. Revilla: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Ed. Cátedra, 2007, p. 331.

²⁶. – *Idem*, op. cit., p. 332.

²⁷ – *Idem*, op. cit., p. 333.



Fig. 8 *Luta de jogadores de cartas*, J. Matham, c. 1600 (grav. 17,8 x 19,8 cm); ass. “M. fe.” e insc. “Tunc locus est pugnae, furtoque, stuproque/Tunc patet d quodvis lata fenestra nefas.” Numerado com “4” (canto esq.)
© The Trustees of the British Museum, Londres, AN56214001 (n.º reg. 1988,1210.6)

Na sociedade do Antigo Regime o jogo ocupava um lugar imenso sob as formas de jogo físico, de sociedade e de azar. A Igreja dava-lhe absoluta reprobção assim como os laicos, desejosos de manter o rigor e a ordem nas relações sociais. Neste contexto jogar cartas era considerado um passatempo diabólico que fazia perder dinheiro, ameaçava a honra dos jogadores e subvertia as normas de conduta coletiva. Mas apesar das recomendações da religião e das proibições decretadas pelas autoridades parece que as pessoas continuavam a gastar muito tempo a jogar cartas.

Na perspectiva da época, o ambiente em volta do jogo era propenso a desencadear a ganância e a inveja entre os homens, sendo portanto fonte de perturbação social pelas implicações que tinha juntamente com o consumo de estimulantes. A existência de muitos provérbios e aforismos comprovam-no e lembram que o jogo anda de mãos dadas com os excessos da bebida. Também temos de ver que o consumo da aguardente e do tabaco eram vícios emergentes na Europa em começos do século XVII. Resumidamente pode dizer-se que a aguardente se produzia desde o século XVI sendo apreciada como estimulante com propriedades curativas; com o aumento deste fabrico na Europa o preço baixou e o seu uso vulgarizou-se junto das populações sendo os problemas causados pela embriaguês matéria de reprobção. De uma maneira geral, o vício do álcool era condenado nos sermões dos pregadores e pelas autoridades públicas embora não impedisse o largo alcance do consumo de bebidas, principalmente a cerveja e o vinho, o brandy e a genebra. Quanto ao uso do tabaco (referimo-nos ao tabaco primitivo), também não parava de aumentar sendo muito apreciado pelos seus efeitos narcóticos, que podiam conduzir a um verdadeiro estado de êxtase, razão por que era inalado secretamente nas chamadas *tabagies*²⁸.

Era natural que tais produtos exercessem nas populações marginais um forte efeito de evasão: grassavam por isso em zonas de acentuados níveis de pobreza colhendo adeptos fundamentalmente na mão de obra servil dos campos e no submundo urbano. Por tudo isto, é óbvio que estes problemas não podiam deixar indiferente o meio artístico que os representava sob formas de convívio mundano²⁹ ou popular, por vezes envolvendo conflitos.

²⁸.— Veja-se o que diz a este respeito F. Schmidt-Degener: *Adriaen Brouwer et son évolution artistique*. Bruxelles, G. van Oest & C.^{ie}, MCMVIII, p. 25 e sgg.

²⁹.— A iconografia ligada ao jogo vem de longa data recuando até finais da Idade Média. Veja-se o que diz Eddy de Young sobre esta temática em contextos de vida mundana, em *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 213 e sgg.



Fig. 9 *Rixas de jogadores de cartas e a morte*, grav. segundo J. Lievens (20,4 x 26,8 cm); ass. “*Ioannes Lyvens pinxit et fecit*”; insc. à esq. “*Rixas atque odia falagit dispergere serpens*/ *Antiquus, cum ta at iurgia morte cadunt*”; insc. à dir. “*fran. v. Wyngaerie ex.*” In Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*. Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Ghent, p. 32.

Nos Países Baixos há um vasto leque de escolha dentro desta iconografia e podemos dispor de muitas representações do jogo de cartas em associação aos efeitos do álcool³⁰. Um título exemplar é uma gravura com a encenação de uma *Luta de dois jogadores de cartas*, que pertence à série dos *Efeitos da embriaguês* de Jacob Matham (Haarlem 1571-1631)³¹. O fio condutor é o álcool relacionado com o gozo de outros prazeres temporais, que atentavam contra a moral imposta, onde se sublinha um traço particular da futilidade dos homens: como já vimos ao longo destes ensaios, consistia numa conduta sexual reprovável (fig. 8).

³⁰— Veja-se também, a este propósito, como se faz a inserção dos costumes flamengos no catálogo *Les vanités dans la Peinture au XVII siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* (cat. exp. Musée des Beaux Arts de Caen, 27 Jul.-15 Out. 1990; Musée du Petit Palais 1991; dir. Alain Tapié e col. Jean-Marie Dautel e Philippe Rouillard *et. al.*), pp. 314 e sgg.

³¹— *Luta de jogadores de cartas*, Jacob Matham (Haarlem 1571-1631), gravura 17,8 x 19,8 cm; ass. em baixo à esq.^a “*M. fe.*”; insc. à esq.^a “*Tunc locus est pugnae, furtoque, stuproque/Tunc pateta d quodvis lata fenestra nefas.*” Com monog. SSH (trad. nossa: «Representa-se a oportunidade de lutar, matar e roubar; é uma janela aberta para todo o tipo de crimes»); insc. em neerlandês, à dir.^a “*Guls drinken dach en nacht tot gheests verdrieten doet/ Ghewelt doen cracht en boos vergieten bloet*”. The British Museum, Londres, AN56214001 (n.º reg. 1988,1210.6)

Outro caso representativo do vício do jogo, desta feita ligado à fugacidade da vida, é uma obra do pintor Jan Lievens (Leiden 1606-Amsterdão 1674) que gravou alta *Rixa de jogadores* (fig. 9)³². Aqui ele chega ao cúmulo de situar o expetito da morte para chamar a atenção, em sentido figurado e mesmo macabro, sobre o lado pejorativo do jogo, fator de discórdia e até de aniquilação de seres humanos.

Tendo sempre como fio condutor a fragilidade da condição humana, que se deixa cair facilmente na tentação dos prazeres mundanos, o pintor Theodoor Rombouts (Antuérpia 1597-1637) deu corpo a esta atividade lúdica, dentro da estética caravagista que perfilhou. Inclusivamente deu a gravar um desses quadros que saíu para o mercado pelo editor Jan Meyssens³³, onde retrata o gosto pelo passatempo usufruído em companhia feminina. Portanto aqui fazem-se valer aspetos da sensualidade humana, ligada ao prazer do jogo e das mulheres. Relacionam-se com a fase juvenil, traço sublinhado numa *Partida de cartas* do Museu de Antuérpia pondo em cena a diferença de idades dos convivas que partilham do jogo numa mesa³⁴. Este tipo de pintura era feito para distrair e cativar mas a participação de dois idosos, um homem e uma mulher, junto aos jovens convivas, é uma presença intencional: a experiência da vida diz-lhes que o jogo é sinónimo de ócio, da futilidade própria da juventude.

³².— *Rixa de jogadores de cartas e a morte*, gravura segundo Jan Lievens (Leiden 1606-Amsterdão 1674), 20,4 x 26,8 cm; ass. em baixo à esq.^a “*Ioannes Lyvens pinxit et fecit*”; insc. à esq.^a “*Rixas atque odia falagit dispergere serpens/ Antiquus, cunc da ut iurgia morte cadunt.*”; insc. à direita “*fran. v. Wyngaerie ex.*” In Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*. Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Ghent, p. 32.

³³.— *Jogo de cartas*, gravura segundo Theodoor Rombouts (Antuérpia 1597-1637), 29 x 40,6 cm; ass. em baixo à esq.^a “*T. Rombouts. Fecit*”; e à dir.^a “*I. Meijssens. Excudit.*” Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdão (Inv. RP-P-OB-47.425). In Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*. Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Ghent, p. 213 (cat. 41).

³⁴.— *Partida de cartas*, Theodoor Rombouts (Antuérpia 1597-1637), óleo/ tela 152 x 206 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 358).



Fig. 10 *Três camponeses num interior*, J. Suyderhoef segundo A. Brouwer (32,5 x 24,7 cm); ass. na margem “A. Brouwer pinxit.” e “J. Suyderhoef sculpsit.” e “Eedewaart de Bois Excudit.”; insc. latina na margem “Tabificum frustra clamas, damnasque tabacum, / Quo sine nostrorum vivere nemo potest. / Ingluvium vino, ventrem perdicibus exple; / Nos tubus, inque tubo nubila nata invant.”
© The Trustees of the British Museum, AN485992001 (n.º reg. 1873,0712.407)

Na tradição flamenga da representação realista Adriaen Brouwer elegeu os interiores de tabernas com indivíduos bebendo, fumadores e jogadores da cartas como motivos da sua predileção. Ele segue o arquétipo do jogador como indivíduo que se aniquila deixando-se dominar pelo jogo. Como tal escolheu enquadramentos tenebrosos que ilustrava de cores quentes e representava as figuras cheias de trejeitos, denotando falta de educação através de gestos agressivos e atitudes

impróprias. Brouwer era um exímio observador dos costumes e exerceu grande fascínio junto das gerações seguintes -de facto o pintor ocupa um lugar de honra na pintura de género dos Países Baixos, embora não tenha sido fecundo pois viveu apenas até aos trinta e dois anos de idade.

A arte de Brouwer cultiva os instintos humanos e, como tal, entra numa linha de análise que vem das artes gráficas do século XVI e princípios do XVII. Mas em vez de lhes dar um tratamento emblemático, ou melhor, simbólico, Brouwer usa um realismo intenso trazendo essas idéias para a vida, em cenas do quotidiano. Deu a gravar *Três camponeses num interior* a Jonas Suyderhoef (Haarlem c. 1613-1686) com que se ilustra este ensaio (fig. 10)³⁵. Na medida em que liga texto e imagem, esta impressão é reveladora do imaginário dos artistas povoado de valores morais. Notar a caracterização psicológica dos bebedores e fumadores e dos *bijwerk* escolhidos porque vão ser frequentemente imitados nesta tipologia de tabernas: a caneca de cerveja, o cachimbo, o barril e a bilha de vinho, o bêbado a vomitar junto à parede, etc. As papas estão ligadas à sexualidade enquanto que a estupidez dos homens entregues à folia é sublinhada pelo mocho, num papel pregado atrás do bebedor de cerveja.

³⁵.— *Três camponeses num interior*, Jonas Suyderhoef (Haarlem c. 1613-1686) segundo Adriaen Brouwer (Oudenaarde 1605/06-Antuérpia 1638), 32,5 x 24,6 cm; ass. na margem “*A. Brouwer pinxit.*” e “*J. Suyderhoef sculpsit.*” e “*Eedewaart de Bois Exeudit.*”; insc. latina na margem “*Tabificum frustra clamas, damnasque tabacum,/ Quo sine nostrorum vivere nemo potest./ Ingluviem vino, ventrem perdicibus exple;/ Nos tubus, inque tubo nubila nata invant.*” (trad. nossa “Em vão se condena o tabaco, sem o qual ninguém pode viver, causa do desperdício de tempo. Enche a garganta de vinho, come as papas, goza o fumo do cachimbo.” The British Museum, Londres, AN485992001 (n.º reg. 1873,0712.407).



Fig. 11 *Les compagnons menuisiers*, gravura de Pierre Étienne Moitte segundo David II Teniers (36,6 x 47,4 cm); subsc. na margem “D. Teniers Pinxit” e “P. E. Moitte Sculpsit.” e “Grave d’après le Tableau original, du Cabinet du Sienr Cressent” e “A Paris chés Moitte Graveur rue St. Victor, la premiere Porte cochere a gauche en entrant par la Place Maubert”. Numerada “N°. 3me” no canto inf. dir.º © The Trustees of the British Museum 991629001_H, Londres (n.º reg. 1850, 0713.127)

Como sabemos, a veneração de Teniers por Adriaen B. fê-lo seguir esses temas e por isso a sua obra está repleta de cenas de tabernas com indivíduos a beber e a fumar e de jogadores da cartas. No tratamento plástico conferido a estes indivíduos ele foi mudando em termos da sua caracterização psicológica até chegar à fixação no contraste de idades, aspeto que explorou imenso, também já o vimos. Teniers e Craesbeek, ao invés do boémio Brouwer, pertenciam a um tipo de artistas que se foram descartando de dar lições de moral ao público. Teniers viveu intensamente no seio de um mundo aristocrático e conhecia o nicho de mercado que havia para a descrição dos costumes burgueses e também de hábitos de gente marginal. Portanto a essência da sua mensagem era relatar aspetos da vida diária mas as intenções moralizantes estão sempre latentes, pura e simplesmente devido ao lugar que ocupavam na educação do século XVII. Assim se compreende que os textos das gravuras de reprodução, ou folhas difusoras de pintura, façam constantemente alusão a aspetos da moral de costumes.

De tal modo se vulgarizou o consumo de pintura e gravura do género rústico nos Países Baixos que se encara a hipótese de que os temas dos pobres e marginais usados em casas ricas se tenha ficado a dever a uma certa nostalgia dos comerciantes abastados das cidades pelo seu passado humilde no campo. Não é por acaso que num quadro com o *Interior do atelier de Teniers*, feito em 1635, ele se mostra ao cavalete rodeado de quadros (à maneira das galerias dos colecionadores da época) enquanto dois visitantes estão absorvidos a olhar para duas obras, onde se destaca a representação de uns *Jogadores* no plano principal³⁶. Como vimos, este quadro está hoje em Kassel e conta-se entre as primeiras experiências do pintor em volta deste tema, que havia de repetir bastantes vezes ao longo da carreira. Já nos referimos, inclusivamente, que ele deu a gravar mais que uma vez o tema dos jogadores cujo lastro se encontra no século XVIII, caso de uma gravura que reproduz uns carpinteiros a jogar, atrás mencionados, de Pierre E. Moitte (Paris 1722-1780) com o título *Les compagnons menuisiers* (fig. 11)³⁷.

³⁶.— *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*. Kehrer, 2005 (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006; Margret Klinge und Dietmar Lüdke et. al.), p. 92.

³⁷.— *Les compagnons menuisiers*, gravura de Pierre Étienne Moitte (Paris 1722-1780) segundo David II Teniers (36,6 x 47,4 cm); subsc. na margem “D. Teniers Pinxit” e “P. E. Moitte Sculpsit.” e “Grave d’après le Tableau original, du Cabinet du Sieur Cressent” e “A Paris chés Moitte Graveur rue St. Victor, la premiere Porte cochere a gauche en entrant par la Place Maubert”. Numerada “Nº. 3me” (canto inf. dir.). The British Museum, Londres 991629001_H (n.º reg. 1850, 0713.127).



Figs. 1 a e 1 b *Jogadores numa taberna*
(*pormenores dos jogadores*). Porto, Museu Nacional de
Soares dos Reis (46 Pin CMP/ MNSR)



Fig. 1 c *Jogadores numa taberna* (pormenor do bebedor).
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (46 Pin CMP/ MNSR)



Figs. 1 d, 1 e, 1 f *Jogadores numa taberna* (pormenor da natureza-morta e do vulto do cozinheiro a sair pela porta bem como a imagem do reverso da tábua onde se mostra a grade com o lacre da coleção Allen e parte do travejamento original do quadro)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (46 Pin CMP/ MNSR)

2. *Festa e dança na aldeia (cópia de atelier)*

A pintura de David II Teniers mostra-nos um autor bastante sensível ao espaço quando cria as suas composições, quer se trate de interiores quer na paisagem de costumes. Este painel a óleo (fig. 12)³⁸ é uma réplica de atelier e mostra-nos uma espécie de encenação-tipo da festa campestre com aldeões dançando ao som da música em frente de um albergue. As habitações alinham-se lateralmente e servem de fundo aos camponeses que gozam um dia feriado ao ar livre. Uma árvore junto ao albergue eleva-se até à altura do telhado. Do lado direito um homem diz adeus à festa e parece estar com pena de ir embora pois sai empurrado pela mulher, enquanto do lado de cá da rua apercebemo-nos que a festa já vai alta: um homem cai de bêbado sobre uma pipa...

³⁸.- Autor: atelier de David II Teniers. Título: *Festa e dança na aldeia*. Cronologia: Séc. XVII. Suporte: Madeira. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Verniz amarelecido e sujidade por acumulação de poeiras. Dimensões: 48,5 x 65 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (49 Pin CMP/ MNSR). Ref. Cat.: N.º 395 Inv. 1849: Festim d'Aldea copia de Teniers/ 18 pollegadas de alto por 24 pollegadas de comprido = taboa/ 12\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Festim e dança d'aldeia/ Copiado de Teniers; *id.* Guia 1902; Escola Holandesa; n.º 49 Inv. 1938-39: D. Teniers (cópia) da Escola Holandesa séc. XVII. Bibl.: ALLEN, Eduardo A.: *Catalogo provisório...*, 1853, p. 75 (n.º 395); GUIA, 1902, p. 84 (n.º 395); *Arte e Música – Iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*, Lisboa, IPM, 1999 (cat. exp. Museu da Música 22 Out. 99, por Maria Helena Trindade *et. al.*), pp. 118, 119 (n.º 38); SANTOS, Paula M. M. Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, p. 240 (n.º 395); VITORINO, Pedro: «Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Revista de Guimarães*, vol. XL (1930), pp. 94, 95.

Os pares dançam ao som da sanfona, instrumento popular muito usado pelos cegos. Ao tocador sobre uma pipa corresponde outro vulto de pé, um caminheiro apoiado no seu bordão. Delimita a cena principal, atrás da qual se abre o fundo de paisagem; este canto esquerdo pintado em contraluz acentua a profundidade da composição, que ao longe se resume quase à cor verde do campo e ao azul do céu. O pintor que replicou o original de Teniers não devia ser um paisagista mas o interesse da obra não reside propriamente na captação do ambiente natural: a lição de Teniers está aqui presente na animação, na gama de cores e forma de sombrear –repare-se nos sombreados leves projetados na terra batida, tanto nos pés dos aldeões como no vasilhame e nas peças de mobiliário!



Fig. 12 *Festa e dança na aldeia*, cópia de atelier, (óleo/ mad. 48,5 x 65 cm). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (49 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
- IFN 13 722 (foto: J. Pessoa, 2001)



Foto: Teófilo Rego (cl. 1 047 p. b)

Esta réplica reproduz com pequenas variantes a vista em recuo de uma *Quermesse*, tela original de amplas dimensões existente no Museu de Karlsruhe (fig. 13)³⁹. Com efeito, na *Festa e dança na aldeia* do Porto está representada, com idêntica orientação do casario e aldeões (segundo o esquema de grupo na lateral direita e paisagem à esquerda), a mesma rua que se vê no plano secundário da *Quermesse* de 1648. Por outro lado, chamam muito a atenção os dois velhos de pé, dignamente vestidos de preto, fazendo companhia a uma mãe rodeada de filhos, grupo onde se copiam exatamente as mesmas formas e cores do original de Karlsruhe. O instrumentista, o “adeus ao albergue” e o caminheiro de pé são protótipos que se conjugam na nossa réplica da coleção Allen.

Fixando atenções no original da *Quermesse* de Karlsruhe, sabemos que esta obra marca o auge das criações de Teniers ligadas à festa campestre: exhibe grande quantidade de figuras com caracterização precisa de tipos humanos, harmonia de colorido, alto nível de execução e movimentos expressivos. E dentro da vasta obra do pintor, essa tábu evoca uma data muito

³⁹.— *Quermesse de camponeses*, D. Teniers II (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ tela 115 x 178 cm; ass. e dat. «DAVID. TENIERS. FEC/ AN. 1648». Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv. 2 700). Cf. entrada n.º 54 do catálogo *David Teniers der Jüngere 1610-1690* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006), pp. 202-205.

significativa do ambiente de paz e alegria de viver dos Países Baixos: com efeito, o ano de 1648 é um marco importante pois assinala o fim da *Guerra dos Trinta Anos*. Nesse tempo Teniers estava prestes a ser convidado para a corte de Bruxelas mas até que se desse tal mudança (a instalação do pintor na corte ocorreu em 1651) dedicou-se bastante a este assunto da festa campestre: não é por acaso que em 1649 subscreveu outra *Festa na aldeia*, atualmente em Buckingham Palace, onde vai tratar do mesmo motivo da dança de camponeses frente a um albergue⁴⁰. Aqui nota-se que o pintor quis acentuar os aspetos do convívio entre os casais em atitudes amorosas pondo em destaque um par de costas sentado à mesa e, ao fundo, outro casal enlaçado onde se vê que a mulher está a recusar, pudicamente, um gesto atrevido do seu homem. Estes modelos não são propriamente uma novidade na obra de Teniers e sabemos que resultam de um aperfeiçoamento gradual feito ao longo do tempo que dedicou aos prazeres da vida no campo.

Realmente na obra de Teniers o motivo da festa campestre é um dos mais típicos assuntos. Na evolução da sua carreira corresponde a uma fase balizada pelos finais da década de 1630 quando ele pinta versões da *Festa de casamento*, de que podemos citar uma grande tela atualmente no Museu de Dresden, adiante reproduzida (fig. 14)⁴¹. Aqui a componente figurativa marca forte presença em relação ao meio natural deixando pouca abertura à cena de fundo. Ambiente um pouco carregado de nuvens sopradas e abundância de castanhos ensombram um pouco o dia animado do folclore flamengo. Como é óbvio, durante a exploração da paisagem registam-se mudanças no modo de conceber as proporções e nas opções cromáticas: na paisagem de Teniers o céu azul claro e nuvens brancas tendem a ocupar bastante espaço e as figuras vão ser retratadas preferencialmente com cores mais fortes, como o azul e o vermelho; casas e paisagem são banhadas pela luz solar e essa claridade combina com o aspeto aprazível dos motivos. Neste

⁴⁰.— Cf. *David Teniers der Jüngere 1610-1690...*, op. cit., p. 204.

⁴¹.— *Festa de casamento*, David Teniers II (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ tela 135 x 214 cm, ass. «DAVID TENIERS . F». Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv. 1 081). In *David Teniers der Jüngere 1610-1690* (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006), p. 130.



Fig. 13 *Quermesse de camponeses*, ass. e dat. “DAVID. TENIERS. FEC/ AN. 1648” (óleo/ tela 115 x 178 cm).
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv. 2 700). In *David Teniers der Jüngere 1610-1690* (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006), p. 203.

percurso o *Albergue à beira do rio* da Gemäldegalerie de Dresden é considerado como uma revelação do paisagista: uma vista em recuo com pastores, uma casa junto ao rio com árvores frondosas e um alegre convívio em frente⁴² resultam numa combinação entre o idílio campestre e a cena do quotidiano tipicamente flamenga. Não admira que tenha sido escolhida para sair em gravura de reprodução, que justifica as cópias para satistazer a procura. Mas nunca como numa *Festa e dança na aldeia* de uma coleção privada ele deu uma importância tão grande à natureza, espalhando-se num plano de vale e rio onde se respira um ambiente sereno, de uma vastidão inédita⁴³. Por sua vez, numa *Festa na aldeia* pintada para o Arquiduque Leopoldo Guilherme em 1650, e levada de Bruxelas para Viena de Áustria no ano seguinte, o pintor aposta na recolha

⁴².— M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger...*, op. cit., p. 24.

⁴³.— Cf. entrada n.º 35 do catálogo por M. Klinge: *Adriaen Brouwer, David Teniers the younger...*, op. cit., p. 102.

muito variada de formas para compor uma imensidão de camponeses⁴⁴ que dançam e brincam formando uma espécie de cortejo. Nesta fase Teniers está ligado ao meio aristocrático da corte e talvez por isso também tenha dado protagonismo aos senhores da terra, que gostavam de assistir à festa plebeia; vêmo-los, por exemplo, nos quadros da exposição permanente do Louvre e do Museu de Bruxelas, ambos assinados e datados de 1652.

Portanto, em composições mais ou menos complexas, o pintor foi dando motivos de interesse aos seus émulo e alimentou-os durante duas décadas, pelo menos. Um dos últimos trabalhos deste assunto é a *Festa e dança na aldeia* da coleção Noortman & Brod sendo datável dos inícios de 1670: um casal a dançar ao som de uma gaita de foles (com o homem a atirar o boné vermelho ao ar) é o espetáculo que está a ser observado pacatamente pelo caminheiro; outros aldeões ainda festejam apesar do adiantado da hora enquanto casais deixam a festa e atravessam os campos. Os pés no ar e os braços erguidos dos dançarinos, bem como o avental esvoaçante da mulher, permanecem como zonas expressivas que melhor definem as criações festivas de David II Teniers.

Em praticamente todos os seus quadros de quermesses há uma data de sinais caraterísticos, como o casal dançando, o mendigo de pé apoiado no cajado, móveis singelos e casas simples onde moram homens e mulheres. Pois bem, todos estes sinais pertencem à tábua feita, supostamente, por um copista do estúdio de Teniers de que falamos e se estima ser um dos mais típicos quadros flamengos do Património Municipal.

⁴⁴.— *Idem*, op. cit., p. 104 (n.º 36).



Fig. 14 *Festa de casamento*, ass. “DAVID TENIERS . F” (óleo/ tela 135 x 214 cm).
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv. 1 081).
In *David Teniers der Jüngere 1610-1690*
(cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006), p. 130.

2.1 Subsídios iconográficos Já sabemos que na obra de Teniers a festa campestre é um motivo muito caraterístico e que o tratou aproximadamente a partir de 1637-38, como ilustra a situação da referida *Festa de casamento* do Museu de Dresden, com que abrimos esta reflexão sobre o desenvolvimento do motivo (fig. 14).

Podemos citar cenas mais remotas que influíram no tema da festa na aldeia⁴⁵ para percebermos a fase em que se situa a festa camponesa de Teniers e seguidores. Um exemplo muito precoce é uma gravura de Jan van de Velde (Delft 1593-Haarlem 1641) publicada por Claes Jansz Visscher em 1617 (fig. 15). Tem uma inscrição que denuncia os excessos da festa campestre⁴⁶. A cena não apresenta de modo algum hábitos excessivos, como se vê em interpretações anteriores na linha de

⁴⁵.— Vejam-se os comentários de Ger Luijten sobre esta iconografia na entrada n.º 63 “Peasant Kermis” do catálogo *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 307-310.

⁴⁶.— *Quermesse de camponeses*, Adriaen van Ostade (Haarlem 1610-1685), grav. 12,4 x 22,6 cm; ass. “Jan vande Velde Fecit. CVFisseher excudebat”; legenda «Bacchanalia negligere apud rusticos nefas est, nolunt illi tempus irreparabile in hisce rebus contemni: suis quem q operibus rās duei diem volunt: ita illi dum male sapium, edunt, bibunt, quid amplius. Si id ferre nequeant quod reduntat ‘evomunt’. Anno 1617», Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam (inv. RP-P-1972-262).

Pieter Brueghel, mas ainda assim a legenda latina denuncia os abusos que faziam parte destas festas populares. A lição a tirar é que os camponeses não conseguem resistir aos bacanais; cada um quer passar o dia à sua vontade e nessa maluqueira não páram de comer e beber e, quando não conseguem aguentar mais, vomitam tudo.

Em termos da composição, o modelo de Van de Velde lançado em gravura influenciou vindouros. A casa é situada à esquerda, em primeiro plano, e a partir daí estende-se a vista em diagonal pelo ângulo direito; a construção belga com telhado de duas águas marca um tipo de representação do albergue e a colocação de uma árvore frondosa funciona como ponto de ligação entre a casa e o fundo. No grupo principal um vulto a fixar é o homem sentado numa pipa a beber, posto meio de perfil de copo na mão servindo-se de um jarro de vinho.

Foi esta gravura de Van de Velde que influenciou, à distância de quatro décadas, a conceção de uma *Quermesse de camponeses* de Adriaen van Ostade (Haarlem 1610-1685)⁴⁷ em termos da estrutura e também quanto à iconografia (fig. 16)⁴⁸. A animação da quermesse, ou seja, uma festa popular realizada em dias santos, aparece desde as primeiras formas em que o tema foi tratado por Van Ostade. É muito frequente aparecerem pessoas a dançar e a beber em frente de uma estalagem, um homem a brindar erguendo o copo, duas crianças a montar um cavaleiro de pau e um aleijado que se vai arrastando de joelhos; a figura de pé na clareira é provavelmente o estalajadeiro e, ao longe, pessoas juntam-se em volta de bancas de mercado; à esquerda um grupo dirige-se para a vila numa carroça puxada por cavalos.

⁴⁷.— *Quermesse de camponeses*, Adriaen van Ostade (Haarlem 1610-1685), grav. 12,4 x 22,4 cm, monograma no estandarte «Av.O.». The British Museum, AN479239001 (n.º reg. 1980.U.1687).

⁴⁸.— *Quermesse de camponeses*, 1617, Jan van de Velde (Delft 1593-Haarlem 1641), grav. 33,5 x 41,6 cm; ass. na margem, à esq.^a “Jan vande Velde Fecit./ CI Visscher excudebat”. The British Museum, Londres, 991631001_H (n.º reg. S.5842). Veja-se a entrada n.º 63 de Ger Luytjen «Peasant Kermis», in *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*. Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Ghent, p. 309.



Fig. 15 *Quermesse de camponeses*, 1617, Jan van de Velde (grav. 33,5 x 41,6 cm);
 ass. na margem, à esq.^a “Jan vande Velde Fecit./ CI Visscher execudebat”.
 © The Trustees of the British Museum, Londres, 991631001_H (n.º reg. S.5842)

Quando o biógrafo de Van Ostade se dirigiu aos seus temas no *Gabinete Áureo* devia estar a referir-se precisamente a este género de cenas. São descritas, aproximadamente, nestes termos⁴⁹:

“Aqui, onde se ouve tocar o violino da quermesse,/ E onde se rufam tambores,/ Onde uns andam à maneira/ Enquanto outros dançam e outros se passeiam/ Cheios de exuberância e alegria,/ Como se estivessem na flor da juventude./ Todos fazem uma grande algazarra,/ Há divertimentos por todo o lado./ Além uns estão a enfardar-se,/ Aqui as poupanças estão ser esbanjadas./ Muitos são vaidosos,/ E põem penas e plumas nos chapéus.”

⁴⁹.— Cornelis de Bie: *Het Gulden Cabinet* (...), op. cit., p. 258 (cit. por Ger Luijten em *Mirror of Everyday Life*..., op. cit., p. 309).

É realmente notável a quantidade de desenhos e estampas que se aproximam deste tema das quermesses camponesas. Neste capítulo, a arte de Van Ostade acabou por ser tremendamente popular e expandiu-se ao longo do século XVIII através da gravura de reprodução; inclusivamente as suas chapas metálicas serviram até ao século XIX e também os desenhos foram usados como base de reprodução, até mesmo em França. O sucesso alcançado junto do grande público deve-se ao lado folclórico deste género de cenas que era incitante e merecia a aprovação dos entendidos em matéria de arte⁵⁰.

⁵⁰.— Ger Luijten: «Peasant Kermis», in *Mirror of Everyday Life* (...), op. cit., p. 310.



Fig. 16 *Quermesse de camponeses*, grav. de Adriaen van Ostade, 1640-80 (12,4 x 22,4 cm), monograma no estandarte «Av.O.». © The Trustees of the British Museum, AN479239001 (n.º reg. 1980.U.1687)

3. David II Teniers (Antuérpia 1610 - Bruxelas 1690) Filho mais velho do pintor David Teniers, o *Velho*, nasceu em Antuérpia em 1610⁵¹. Iniciou a sua aprendizagem com o pai, pintor e comerciante de quadros, antes de ser admitido como mestre na guilda de S. Lucas em 1632-33, época em que passou a assinar as obras. Inicialmente interessado nas várias tendências da época, desde a paisagem de Joos de Momper às cenas históricas de Frans Francken II, sente-se atraído pela pintura de costumes de alusão moral de Roterdão, do círculo dos irmãos Saftleven e de P. Bloot, mas vão ser as encenações expressivas de Adriaen Brouwer que nele exercem influência duradoura. Notar que esse génio boémio estava, por volta de 1631-31 em Antuérpia.

⁵¹.— A data de batismo de D. Teniers foi o dia 15 de Dezembro de 1610, na igreja de Saint Jacques, segundo esclarece M. Klinge: «David Teniers II», in *De Rubens à Van Dyck. L'âge d'or de la peinture flamande*. [S.l.] La Renaissance du livre, 2004, p. 77.

Em 1637, com a idade de 26 anos, Teniers casou com Anna Brueghel, filha o pintor Jan Brueghel, o *Velho*, e discípula de Rubens. Esta ligação à família Brueghel deu-lhe maior consideração social facilitando-lhe o acesso aos melhores meios artísticos de Antuérpia. Na evolução que conheceu dentro das altas esferas sociais, Teniers torna-se conhecido sobretudo pela representação do mundo rural.

A partir desta altura o pintor mostra uma inclinação crescente pela paisagem, pano de fundo onde se desenrolam as cenas da vida rural. Foi justamente no ano do seu matrimónio que realizou umas *Bodas de camponess*, assunto que Teniers retomará regularmente até 1675. Os *croquis* tirados do natural nos arredores de Antuérpia e os tipos humanos da região vão povoar o imaginário do pintor, que se compraz em retratar a alegria de viver na Flandres.

Em 1645-1646 é nomeado deão da corporação de pintores da sua Antuérpia natal. No ano seguinte entra como pintor ao serviço do governo espanhol dos Países Baixos do Sul, representado pelo Arquiduque Leopoldo Guilherme. Teniers está no topo e parte com a família para Bruxelas em 1651. Foi na sua qualidade de conservador da importante coleção do arquiduque, formada a partir da aquisição da de Carlos II de Inglaterra, que Teniers realizou um trabalho notável e inédito: ele elaborou, em 1660, o primeiro catálogo ilustrado de uma coleção de pintura, o *Theatrum Pictorium*. Notar que esta obra volumosa é o primeiro registo de quadros dentro do género comportando reproduções de gravuras a água-forte e a buril em número que chega às 244 gravuras. Este projeto vai ser interrompido em 1656 com a partida do arquiduque para Viena, altura em que Teniers é reconduzido no cargo pelo novo governador, D. João de Áustria (até 1659).

Apos a morte de Anna, ocorrida em 1656, Teniers casou em segundas núpcias com Isabelle de Fren e a origem arsitocrática desta levou-o a tentar obter (em vão) um título de nobreza. Bem sucedida foi a iniciativa de constituição da *Academia de Antuérpia*. Inaugurada a 1663 com o beneplácito de Filipe IV, foi na verdade um passo fundamental da biografia de David Teniers, empreendimento para o qual contribuíram bastante as suas relações com a corte de Bruxelas. Nesta cidade o pintor foi sepultado na igreja de Saint Jocabten-Coudenberg.

3. 1 Referências ao pintor em Portugal em 1643 Sendo originário de uma família de artistas de Antuérpia, que no século XVII contava com um número não inferior a oito membros inscritos na guilda de S. Lucas, David Teniers vai ser o único a conseguir renovar, graças aos seus dotes artísticos, a pintura de paisagem e de género nos Países Baixos meridionais e a conhecer, ainda durante o seu tempo de vida, uma grande notoriedade, parafraseando M. Klinge num dos seus últimos ensaios⁵².

E em Portugal? Há notícia da existência de obras de David Teniers entre nós em 1643. Estamos em inícios do governo de D. João IV e trata-se da importação de peças suas documentada numa carta enviada de Lisboa para Antuérpia, onde se acusa a receção de uma cópia de Teniers que parece ser uma das que haviam sido “compradas no leilão de Rubens a 26 florins”; estamos a falar de uma carta (que conhecemos por tradução) mandada de Lisboa em 8 de Junho de 1643 pelo mediador de arte André de Saintes ao negociante Willem Forchoudt⁵³. Pouco depois, este comerciante de arte flamenga em Lisboa volta a corresponder-se com ele, em concreto em 20 de Agosto, afirmando que ⁵⁴

“As três peças que me parecem de Teniers foram pintadas há muito e agora mal retocadas [conjetura nossa]; quanto aos jogadores n.º 15, se conseguir mais desta mão eu fico com ele, se o preço for bom.”

⁵².— M. Klinge: «David Teniers II»..., op. cit., p. 77.

⁵³.— Roza Huylebrouck: «Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII...», op. cit., pp. 286, 287.

⁵⁴.— *Idem*, op. cit., pp. 288, 289.

4. Memória de David II Teniers no Museu Allen Teniers faleceu em Bruxelas em 1690 mas vimos que já em 1643 se mandavam obras suas para Portugal, nomeadamente está documentado o envio de uns *Jogadores* para Lisboa. A apetência pela sua obra foi duradoura e irradiou pela Europa. Muito antes da formação do Museu Allen no Porto temos notícia de Teniers na capital, mais exatamente um par de anos antes do Terramoto de 1755, circunstância que não se pode excluir da criação do fundo Allen. Sabemo-lo através do registo de Pietro Guarienti, o inspetor da Galeria de Dresden que viajou em Portugal entre 1733-36, na obra por ele acrescentada *Abecedário Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi* editada em Veneza em 1753, que refere a presença do pintor (e também do filho) em peças da casa do duque de Lafões.

O recheio da casa de Lafões diz respeito a uma das principais famílias da aristocracia portuguesa. Guarienti diz que tinha muitos quadros grandes de Teniers, aliás em número superior a quinze, e ainda que entre eles havia umas peças duplas com a representação de interiores de *Galerias de pintura e antiguidades*, descritas em pormenor nestes termos⁵⁵:

“DAVID TENIERS D’ANVERSA (pag. 138) ... in Lisbona nella raccolta del signor Duca di Lafons, e príncipe di Legny sonovi molti grandi pezzi di quest’autore; tra i quali due sono impareggiabili, che rappresentano nobili botteghe, nelle quali si vendono quadri, ed altre anticaglie, quali sono così vagamente dipinte, che ogni pezzetto di quadro esposte, si conosce a prima vista essere di quell’autore, ch’esso há avuto in animo di imitare, cioè di Paolo, di Tiziano, di Vandich, di Rubens, e di altri, senza una mínima alterazione del preciso carattere di ciasche-duno. Le medaglie poi, statuette antiche, ed ogni altra curiosità in essi dipinta, ed maraviglia rappresentata; e le figure de signori concorrenti a far acquisto delle dette curiosità, sono così naturali e finite, che nulle più. In quella raccolta si contano più di quindici quadri ei esso autore, e del Figlio”.

Desconhecemos o rumo que levaram os quadros de Teniers pertencentes ao duque de Lafões, inclusivamente o referido par de *Gabinetes de colecionador* que interessaram a Guarienti. Mas nada nos impede de conjecturar que João Allen tenha incluído na sua coleção obras pertencentes àquele

⁵⁵.— Cf. A. Raczynski: *Les Arts en Portugal...*, op. cit., p. 320.

espólio de Lisboa. Temo-nos referido por diversas vezes à dificuldade extrema em procurar no passado o rasto das peças da coleção Allen por falta de registos de compras. O problema fica em aberto e é atrativo porque afinal estes assuntos cruzam-se com a produção de um dos ateliers mais célebres de Antuérpia que se incorpora no Património Municipal.

4. 1 Os *Jogadores numa taberna* no Fundo Antigo do Museu Por enquanto há uma ilação a tirar: na coleção Allen os *Jogadores numa taberna* e as cópias baseadas nas obras de Teniers perpetuam a atração que ele exerceu durante muito tempo junto dos entendidos de pintura. Realmente na época romântica Teniers continuava a ser muito apreciado pelas suas representações de tipo rústico e humorístico da vida comum. Na história de arte em Portugal este autor nunca foi estudado no seu conjunto, mas a verdade é que na época romântica estas cenas rústicas integravam as grandes coleções onde estão catalogadas muitas vezes sob a designação de *bambochatas flamengas*, expressão que o dicionário de um professor da Academia Real de Belas Artes em Lisboa define⁵⁶. Ilustra este gosto a coleção do rei D. Fernando II que esteve na base do Museu Nacional de Arte Antiga e no Porto, os documentos da coleção Allen.

É pois com este nome que os *Jogadores* aparecem registados no catálogo manuscrito da coleção Allen de 1844, com atribuição a Largillière⁵⁷. Já sem menção de autor, o quadro consta da avaliação feita pelo pintor João Batista Ribeiro em 1849, em que sai valorizado pela quantia de 72 mil reis⁵⁸. Posteriormente o *Catálogo de 1853* considera a atribuição ao holandês Adriaen Van Ostade⁵⁹. Segue-se a identificação a Adriaen Brower no jornal *Comércio do Porto* (23. 11. 1895),

⁵⁶.— *Bambochata*, s. f. (do it. Bambocciata, fr. Bambochade) é um género de composição em que se representam em pequenos quadros objetos de natureza comum, rústica e grosseira, sem escolha, mas seguindo fielmente a verdade e a simplicidade real. Deriva da pintura de Pedro de Laar, dito Bamboche, pintor holandês, assim chamado pela deformidade da sua figura (Cf. F. Assis Rodrigues: *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura composto por (...)*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 70).

⁵⁷.— Doc. 12, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catálogo das Pinturas expostas na Galeria do Museu Allen*», Porto, 1844.

⁵⁸.— Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

⁵⁹.— Eduardo A. Allen: *Catálogo provisório da Galeria de Pinturas...*, op. cit., p. 59 (n.º 281).

motivada pela descoberta de uma (pretensa) assinatura pelo alemão Emil Pacully e uns anos depois o *Guia do Museu Municipal do Porto* (1902) faz menção ao valor do quadro referindo essa inscrição⁶⁰, certamente apócrifa, que teve de aguardar pelo ano de 1930 para sair a lume; a iniciativa foi de P. Vitorino, que a reproduziu no vol. XL da *Revista de Guimarães*⁶¹.

4. 2 Cópias das versões da *Festa e dança na aldeia* à luz das fontes municipais

A tábua com a cópia da *Festa e dança na aldeia* que examinámos não consta do *Catalogo das Pinturas expostas na Galeria do Museo Allen* de 1844, mas vem dada como cópia por João Batista Ribeiro que lhe atribuiu o modesto valor de 12\$000 em 1849⁶². Muito mais tarde, na vigência do Museu Municipal do Porto, exatamente no ano de 1930, Pedro Vitorino faz a aproximação a dois temas semelhantes de 1652, um do Museu do Louvre e outro do Museu de Bruxelas apontando, a nosso ver abusivamente, que a tábua tivesse saído da mão de Teniers⁶³. Mais próxima do nosso tempo é a opinião de Rudolf Ekkart, diretor do Rijksbureau, que nos foi verbalizada em 15 de Junho de 1994, ratificando que se trata efetivamente de uma cópia do atelier de Teniers.

⁶⁰.— A. A. Rocha Peixoto: *Guia do Museu Municipal do Porto...*, op. cit., p. 83.

⁶¹.— P. Vitorino: «Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto...», op. cit., pp. 92, 93 (publica uma assinatura no banco do jogo «Adr. B.». Notar que, se a inscrição tivesse existido, seria apócrifa).

⁶².— Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

⁶³.— Cf. P. Vitorino: «Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto...», op. cit., p. 94.

Nesta alegria de viver na Flandres estará o interesse da pintura de Teniers, que outros quiseram continuar durante séculos. Na verdade o tema da festa campestre foi muito imitado, pelo menos nalgumas versões que correram em gravura, situação curiosamente retratada na coleção Allen, onde descobrimos uma pequena placa de cobre com uma *Festa na aldeia* que não resistimos a trazer a estas páginas (fig. 18)⁶⁴. Vem mal atribuída no inventário de 1844 como uma obra de G. Cocques e no de 1849 já se lhe reconhece o baixo valor⁶⁵. Catalogada no inventário municipal como *bambochata* holandesa, vemos agora que se trata efetivamente da cópia de um quadro original de David II Teniers de 1640, que conhecemos através de gravura: referimo-nos à estampa de Coryn Boel (fig. 17)⁶⁶ publicada por Frans van den Wyngaerde, tal como se inscreve na margem “D. Teniers Inventor cum privilegio.” e “Franc. Vanden Wijngaerde” e “Corijn Boel f.”; vem datada numa tabuleta à esq.^a “1640”. Dizer que Coryn Boel foi um gravador que alimentou com bastante qualidade o êxito de Teniers. Viveu em Antuérpia até por volta de 1648, quando se instalou em Bruxelas, onde seguiu o mestre, e aí viria a falecer em 1668.

⁶⁴.— *Festa na aldeia*, cópia de David II Teniers, óleo/ cobre 27,7 x 34,6 cm. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (487 Pin CMP/ MNSR).

⁶⁵.— Doc. 12, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catalogo das Pinturas expostas na Galeria do Museo Allen*», Porto, 1844, n.º 14 Scena Campestre - Dança/ G. Coques; Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Esplório de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849, n.º 14 Bambochata 9 1/2 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de comprido = panno/ 1\$600. Ver também o *Catalogo provisório...*, 1853, p. 3 (n.º 14).

⁶⁶.— *Festa na aldeia*, grav. de Coryn Boel (Antuérpia c. 1620/22-Bruxelas 1668) segundo David II Teniers (34,6 x 48,3 cm), cit. por *David Teniers der Jüngere 1610-1690* (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Feb. 2006), p. 77. The British Museum, Londres, AN56437001 (n.º reg. S.4784).



Fig. 17 *Festa na aldeia*, grav. de Coryn Boel seg. David II Teniers (34,6 x 48,3 cm)
© The Trustees of the British Museum, Londres, AN56437001 (n.º reg. S.4784)



Fig. 18 *Festa na aldeia*, cópia de David II Teniers (óleo/ cobre 27,7 x 34,6 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (487 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 13 727 (foto: J. Pessoa, 2001)

Capítulo VII

A Merenda ao ar livre **de Jan Baptiste Lambrechts**

Alguns museus da Europa dão-nos a conhecer razoavelmente o autor deste quadro da Câmara Municipal do Porto, que já foi considerado uma verdadeira preciosidade do nosso património e hoje se guarda em reserva no Museu Nacional de Soares dos Reis. Sob o ponto de vista cronológico, esta *Merenda ao ar livre* é uma das obras mais recentes abordadas nos nossos ensaios mas justamente por isso julgamos que tem um interesse especial: representa uma persistência de gosto pela pintura flamenga em inícios do século XVIII. Como é do domínio geral, os artistas desta linhagem viveram um pouco à sombra da glória de uma escola extraordinariamente florescente no chamado *Século de Rubens*. Mas com o passar do tempo foi-se registando a repetição de motivos ligados ao prazer e à diversão, os quais caracterizam uma das tendências artísticas mais fortes da metrópole escaldense. Por arrastamento, à falta de inovação também correspondeu negligência, estado em que se encontrava esse capítulo da arte belga nos primeiros decénios do século XX. Foi então que surgiu a *Société des Amis des Musées Royaux* lançada em defesa dos *petits maîtres* de Antuérpia, cujo eco foi a primeira retrospectiva de artistas belgas do século XVIII no Museu de Bruxelas¹. A exposição decorreu em 1930 tendo servido como ponto de partida para diversos estudos parcelares. Relativamente ao nosso assunto, a atribuição de autoria ao pintor J. B. Lambrechts feita por Karel Waterman à *Merenda ao ar livre* talvez tenha resultado exatamente desse desabrochar de interesse pelos sucessores de David II Teniers.

¹.— *Exposition d'œuvres choisies d'artistes belges du XVIII^e siècle* (8-24 Mar. 1930), int. e cat. por Leo van Puyvelde, cit. por P. Bautier: *La Peinture en Belgique au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art, 1945, p. 5.

1. Merenda ao ar livre Este quadro de costumes tem o encanto dos trechos da vida doméstica, que se prestam a exprimir com graça o convívio entre pessoas da província servindo-se de atributos da iconografia popular. À entrada de uma estalagem, o autor põe em cena uma moça do campo e um homem mais velho sentados junto a um barril que lhes serve de mesa; em menor destaque veem-se outros convivas (fig. 1)². Sobre o tampo do barril há um prato de estanho com aipos, uma caneca de cerveja e um pano; no chão está pousada uma vasilha de vinho. A moça parece uma criada de servir, de touca e avental, e está sentada numa cadeira de ilharga cheia (à esquerda) voltando-se para o observador quase de frente com uma maçã na mão. É uma mulher discretamente vestida, de camisa branca por baixo de uma jaqueta vermelha apertada à frente com atilhos e saia esverdeada; nos pés calça uns chinelinhos de ponta.

No grupo a rapariga é a figura mais iluminada deixando ver um olhar tímido próprio do género. O homem mais velho olha-a do outro lado do barril com ar satisfeito enquanto se entretém a beber de um copo, de *pichet* na mão; tem um perfil de homem bonacheirão, com feições algo rudes a que dá realce um chapéu; mas como está sentado a três quartos vê-se

².- Autor: Jan Baptiste Lambrechts (Antuérpia 1680-1731c.). Título: *Merenda ao ar livre*. Cronologia: Início do séc. XVIII. Suporte: Madeira. Técnica: Óleo. Insc.: O exame c/ lâmpada monocromática não detetou assinatura. Estado de conservação: Moldura com lacre da coleção Allen no reverso, na margem esq.^a ao centro e, na margem direita, ao centro, o lacre da Municipalidade do Porto; tem travessas de sustentação (4). Segundo um relatório de Raúl Leite (IPCR) de 7 Ab. 1998, a moldura apresenta vestígios de antigo ataque xilófago tendo pequena lacuna do lado esq.^o, a meio; refere muita sujidade da camada cromática, verniz espesso e escurecido e retoques antigos alterados. Dimensões: 25,2 x 20 cm; 40,5 x 35 cm (totais c/ mold.). Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (1 Pin CMP/MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 43 Cat. 1844: *Bambochata: merenda/* Flamengo; *id.*, Inv. 1849: *Uma merenda = original da escola flamenga 8 pollegadas 6 linbas de alto por 7 pollegadas de largo = taboa/100\$000* [rs.]; *id.*, Cat. 1853: *Merenda/* Original da Escola Flamengo; *id.*, Guia 1902, *Uma merenda/* Escola Holandesa, meados séc. XVII, género de Frans Mieris e Dow; n.º 1 Inv. 1938-39: Original de F. van Mieris, o velho (1635-1681), Escola Holandesa séc. XVII; Museu Nacional de Soares dos Reis: *id.* Bibl.: BRANDÃO, Júlio: *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1927; (at. a F. van Mieris, o velho); Cat. 1853, p. 10, n.º 43; GUIA, 1902, p. 76, n.º 43; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 140, 227; VITORINO, P.: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Rev. Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), pp. 93, 94.



Fig. 1 *Merenda ao ar livre*, J. B. Lambrechts
(óleo/ tela 25,2 x 20 cm). Porto, Museu Nacional de
Soares dos Reis (1 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Carlos Pombo, 2010 (cor)



Foto: Teófilo Rego (cl. 1625 p. b)

perfeitamente que tem um certo porte e vestuário de classe média, feito de casaco pardo e calção, meias e sapatos pretos de fivela. À roda da mesa uma mulher fala com alguém enquanto chega outra abeirando-se na cadeira da jovem. No convívio há dois mirones a falar baixo mas aparecem como vultos apenas esboçados; deixam perceber um tipo grosseiro, habitual em representações antigas de costumes nórdicos.

A composição é de reduzida escala (note-se que não ultrapassa os 20 cm de largura) e os diversos elementos concentram-se no plano principal não deixando quase nenhum espaço para o plano médio, onde se vislumbra pouco mais que uma árvore. Ainda sob o ponto de vista da disposição fica a ideia de que as figuras estão a posar e isso afirma o lado decorativo da peça, que se inscreve numa tendência para o artifício teatral. Por sua vez, a análise morfológica aponta para um desenho correto, quer das fisionomias quer dos objetos fazendo *jus* ao prestígio da guilda de Antuérpia. O fundo mostra o céu toldado e domina o tom acastanhado da casa e do solo,

ambiente sombrio que é cortado pelas cores claras do primeiro plano, principalmente o branco que se vê nos talos e no vestuário, o que dá a sensação de um espaço mais dilatado.

Não podemos dizer que seja muito original a técnica de iluminar, na medida em que o colorido resulta essencialmente de um trabalho de incidência de luz sobre as zonas claras em contraste com a penumbra. Mas temos de insistir nos brancos do guarda-roupa e nos aipos sobre a mesa: é aqui que repousa o estilo mais genuíno de Lambrechts e o principal atrativo das suas obras dirigidas à mulher.

O modelo feminino e o aipo tipificam a produção de J. B. Lambrechts. A mulher vestida de avental e touca é um modelo provinciano que também aparece em situação de servir à mesa nas representações de tipo burguês. Outro modelo usado bastantes vezes como alimento servido à merenda é o aipo crú: os caules unidos num molho e a rama dão um efeito interessante sobre a mesa. Estes elementos são os mais caraterísticos embora haja outros que também reforçam a atribuição da tábua do Porto a J. B. Lambrechts como, por exemplo, o modelo de cadeira (peça de mobiliário vernacular com espaldar vazado e ilharga cheia) que aparece em várias obras de confirmada autoria.



Fig. 2 *Vendedora de legumes*, Jan Baptiste Lambrechts (óleo/ tela 56,5 x 45,3 cm)
© Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelas (Inv. 6 808)

2. Analogias entre a *Merenda ao ar livre* e obras atribuídas a J. B. Lambrechts

Sendo J. B. Lambrechts natural de Antuérpia, não está representado no Museu de Belas Artes desta cidade mas sim nos Museus Reais de Bruxelas, precisamente com a obra acima reproduzida (fig. 2)³. É na Alemanha, provavelmente por razões ligadas à biografia, que se encontra o maior agrupamento das suas peças, pelo que aí o pintor pode ser avaliado com mais exatidão. A

³.— *Vendedora de legumes*, Jan Baptiste Lambrechts, óleo/ tela 56,5 x 45,3 cm. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 6 808) Neg. 173 411 B. Bibl.: *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*. M.R.B.A.B., Bruxelles, 1984, p. 170.

especialista de pintura flamenga de costumes, J.-F. Legrand, refere-se-lhe como artista propenso a tratar temas relativos a vendedoras de legumes⁴:

“C’est le peintre attitré des ‘verdurières’; il excelle dans les minucieuses natures mortes de légumes et y glisse très souvent une botte d’asperges qu’il fignole avec soin.”

A vendedora de legumes do Museu de Bruxelas parece ser uma das mais qualificadas peças atribuídas a Lambrechts entre as que conhecemos neste género. Não haja dúvida que é a de melhor nível sendo aliás muito característica: segue o tipo de composição com fundo escuro e uma casa no ângulo esquerdo que se abre ao campo dando vida a ramagens de uma árvore; na frente do quadro, em volta de uma banca, a hortaliçeira mostra os seus produtos convidando-nos à cena e em seu redor há gente a trabalhar com certa azáfama; vislumbram-se ainda casais a namorar (segue a tradição flamenga de pintura de mercados).

A situação da mulher de touca apoiada à cadeira da hortaliçeira e a posição desta, sentada com uma couve na mão sobre o avental dobrado no regaço, assim como o homem narigudo, de cara redonda e barrete na cabeça parecem-se com os figurantes da *Merenda ao ar livre* do Porto atribuída a J. B. Lambrechts. A relação entre cores é frequentemente associada ao seu estilo: num fundo escuro domina o branco seguindo-se o amarelo, o azul e verde que definem uma paleta extremamente sóbria; o vermelho de uma peça de vestuário é usado como meio valorizador no domínio cromático.

Formam volumes elegantes os cestos de vime a transbordar de hortalíça. Fazem lembrar cenas de mercado em gravura mais antiga, como por exemplo as de Jan van de Velde⁵. Aliás não é demais repetir que Lambrechts foi influenciado pela gravura daquele autor de Delft recriando a sua merenda de camponeses (sentados em volta de um barril que lhes serve de mesa à porta de uma estalagem) nas variantes de convívios campestres.

⁴.— J. F. Legrand: *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, op. cit., p. 186 (trad. nossa: «É o pintor atreito às hortaliçeias; esmerou-se nas minuciosas naturezas-mortas de legumes e aí costuma resvalar para os molhos de espargos a que dá cuidadoso acabamento»).

⁵.— Já anotámos, a propósito dos mercados e seu reflexo no domínio das artes gráficas, o texto de Eddy de Jongh da entrada n.º 26 «Vegetable market, title page of a serie of landscapes» no catálogo *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 149-151.

Apesar de J. B. Lambrechts estar conotado com uma arte repetitiva e frouxa de expressão, nesta sua *Vendedora de legumes* do Museu de Bruxelas ele parece ter dado o seu melhor pois na verdade descreve uma quadra viva que tem o atrativo, à luz do nosso tempo, dos retratos da vida diária de outras eras.

J. B. Lambrechts viveu em Lille entre 1603 e 1609, ano em que regressou a Antuérpia, e depois deslocou-se aos países germânicos onde existem numerosos quadros seus⁶. Especializou-se, por um lado, em cenas populares com legumes ou verduras e, por outro, em cenas de convívios mais ligados à burguesia. A sua produção neste domínio torna-se bastante repetitiva mas interessa chamá-la a estas páginas porque não se afasta muito do padrão da pequena tábua do Porto. Por analogia com esta e a de Bruxelas, classificada como autêntica, podemos considerar um par de telas pertencente ao Palais des Beaux Arts de Lille (figs. 3 e 4)⁷. Figuras de narizes ponteagudos e chapéus comuns são pormenores que aparecem bastante na caracterização de figuras populares, que nos habituamos a ver em pintura nórdica do século XVII. Os quadros formando *pendants* como os de Lille são frequentes na produção de Lambrechts e, entre outros, há um par em Estocolmo que retoma praticamente os mesmos grupos de personagens com um tratamento simplificado⁸. Portanto, a reutilização de modelos é uma constante -o que aliás sucede com outros mestres dedicados à pintura de género- chegando ao ponto de existir a mesma figura feminina reproduzida exatamente nos dois quadros de Lille apenas com a diferença de aparecer uma vez sentada e outra de pé; e o prato onde são postos os aipos crus é outro motivo recorrente nas suas criações, desde as mais populares até às cenas mais aburguesadas.

⁶.— Para a localização das obras consultámos os dicionários de referência e as rubricas de Z. v. M.: «Lambrechts, Jan Baptist», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1928, pp. 259, 260. E. Bénézit: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 8, pp. 204, 205.

⁷.— *Em frente do albergue*, J. B. Lambrechts (óleo/ tela 54 x 44 cm). Lille, Palais des Beaux-Arts (Inv. 1 104), Réunion des Musées de France 00PE016980. *Merenda ao ar livre*, J. B. Lambrechts, at., óleo/ tela 54,2 44,5 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts (Inv. 1 103), Réunion des Musées de France 00PE016979.

⁸.— Veja-se o comentário de Alexis Donetzkoff nas entradas n.ºs 155 e 156 do catálogo *Lille au XVII^e siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil* (exp. Lille, Palais des Beaux-Arts, 15 Set.-27 Dez. 2000; Musée de l'Hospice Comtesse 15 Set.-27 Dez. 2000; dir. Arnauld Brejon de Lavergnée, Allain Lottin, Alain Mérot *et. al.*). Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 199.



Fig. 3 *Em frente do albergue*, J. B. Lambrechts (óleo/ tela 54 x 44 cm)
© Réunion des Musées de France. Lille, Palais Musée des Beaux Arts (Inv. 1 104)



Fig. 4 *Merenda ao ar livre*, J. B. Lambrechts (óleo/ tela 54,2 x 44,5 cm)
© Réunion des Musées de France. Lille, Palais des Beaux Arts (Inv. 1 103)

Comparando um dos quadros de Lille (fig. 4) com a tabuinha do Porto concluímos que a mulher de pé apoiando-se na cadeira e o prato de aipos acabado de chegar à mesa são idênticos; entretanto também vemos que o vulto junto da família à mesa do quadro lilense (fig. 3) é muito parecido com o homem de certa idade de perfil e barrete na cabeça da nossa tábuia. Semelhante é a maneira de compor, aliás bem próxima das encenações de repastos flamengos, com alinhamento de figurantes em primeiro plano e desvalorização do plano de fundo. Enfim, o confronto do par de Lille com o quadro do Porto revela também superior qualidade deste ao nível da execução.

Finalmente, temos de concluir que o esquema de composição e os temas seguidos por J. B. Lambrechts estão ainda muito próximos do repertório da pintura flamenga ligada à vida campestre, mas uma certa afetação dos personagens mostra que resvalou para o plano decorativo de tipo teatral. Ao fim ao cabo, parafraseando F. Legrand, no quadro de género do século XVIII tende a desaparecer a captação momentânea da vida em favor da visão cénica⁹.

⁹.— J. F. Legrand: *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 186.



Fig. 5 *Festa camponesa*, gravura a buril de autor anônimo, pertencente a um álbum organizado cerca de 1620 por um desconhecido colecionador francês com textos em neerlandês e francês. Imagem extraída da obra *Théâtre d'Amour* [folio 65].

3. A Merenda ao ar livre e a tradição da pintura de costumes flamengos

Na *Merenda ao ar livre* a rapariga pintada por J. B. Lambrechts segue as representações de criadas nórdicas e está junto de alimentos que retratam uma função doméstica. Mas a circunstância escolhida para a pose é o interesse do homem mais velho pela jovem bonita sendo as diferenças de sexo, idade e condição social aspetos que prendem a atenção do observador¹⁰. A diferença de idades entre o homem e a mulher foi um assunto muito popular no século XVII e tem subjacente uma série de preconceitos.

Os *bijverke* parecem ter sido postos no quadro por razões formais mas não deixam de levantar questões que ultrapassam a descrição da realidade pois ligam-se a um imaginário povoado de ideias arreigadas à tradição. Assim sendo, o preconceito de que o hábito de beber álcool leva o

¹⁰.— Mr. de Piles: *Cours de Peinture par Principes...*, op. cit., p. 52 (adverte que o pintor, ao instruir o seu espetador, deve diverti-lo pela variedade que reside nos sexos, idades, países, condições sociais, atitudes, expressões etc...).

homem a entusiasmar-se por mulheres pode estar ligado à maçã posta na mão da jovem como um sinal de tentação. Por sua vez o fruto também pode aludir à idade da mulher pois neste tipo de contextos da vida familiar era visto como metáfora da fertilidade e juventude. É por esse facto que a mulher surge na literatura comparável à videira que dá frutos ou outras plantas similares: o holandês Jacob Cats, por exemplo, abre o seu terceiro livro do *Houwelick*, publicado em 1625 e dedicado às mães, com os seguintes versos¹¹:

«Chegou a hora de estacar a vinha, as uvas começam a inchar,/ As árvores floresceram, os seus novos ramos pesam,/ Vem plantar a verde mocidade, inserir a juventude,/ O tempo da colheita chegou, a fruta está madura.»

A moça bonita contrasta com o homem mais velho que bebe e se lhe dirige em tom brejeiro junto a uma pousada. Este esquema pode ser remetido para a gravura de um álbum de emblemas -compilado por volta de 1620 por um colecionador francês- em que se vê junto a uma estalagem uma mesa improvisada sobre tonéis onde merendam homens e mulheres; sentado no extremo do tampo e mais perto de nós está um velho camponês, de barrete enfiado na cabeça bebendo de um picharro (fig. 5)¹². Pormenorizando este aspeto, apura-se que a representação de uma vasilha de vinho à beira de um homem de idade a beber junto a um barril costuma andar ligada aos últimos prazeres da vida. Aliás esta ideia preside a alguns provérbios dos Países Baixos, que circularam em inscrições de gravura e que também estão contidos no referido álbum a que se chamou *Téâtre d'Amour*.

¹¹.— Cit. catálogo da exposição *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands 1500-1700* (Haarlem, Frans Hals Museum 7 Out.-31 Dez. 2000; Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 21 Jan.-22 Ab. 2001), pp. 241, 242.

¹².— Carsten-Peter Warncke: *Théâtre d'Amour*. Taschen, 2004 [folio 67], cuja inscrição em neerlandês diz «Hier me wil ick t'seyl, in dees twee vrachten heb ick moet,/ Al leekt mynen boot, myn pomp is goet», que significa «Eis como eu quero içar a vela. Confio nestes dois carregamentos. Mesmo se o meu barco meter água, a bomba ainda funciona.»



Fig. 6 *Le vieillard content*, grav. de J. Philippe le Bas seg. David II Teniers (28 x 19,5 cm); © The Trustees of the British Museum, Londres, AN312615001 (n.º reg. 1850, 0713.67)



Fig. 7 *La femme jalouse*, grav. de J. Philippe le Bas seg. David II Teniers (38,9 x 27,3 cm); © The Trustees of the British Museum, Londres, AN312614001 (n.º reg. 1850, 0713.72)

Seleccionámos duas gravuras de tipo proverbial feitas segundo David II Teniers, porque nos pareceu vir ainda mais a propósito: na primeira um homem de idade está sentado à mesa tendo junto de si uma bilha de vinho, símbolo dos prazeres que lhe restam... (fig. 6)¹³. Na outra imagem vemos um homem velho sentado junto a uma mulher nova, com o braço por cima do ombro, a oferecer-lhe uma bebida enquanto a esposa o espia de uma janela. Trata-se de uma emissão de gravura feita cerca de 1747 (fig. 7)¹⁴. Ambas as imagens mostram-nos protótipos idênticos aos da *Merenda ao ar livre*, o que é, segundo cremos, uma persistência interessante.

Aos nossos olhos esse caleidoscópio de formas e ideias parece obsoleto. Traduzem preconceitos sociais ultrapassados sendo preciso fazer enorme esforço para penetrar num universo cultural assente em convenções que estão para o homem atual à distância de vários séculos! Enfim, é muito difícil aceder ao significado exato dos detalhes numa obra de pintura: é extremamente arriscado falar com certeza absoluta acerca da importância que era dada aos *bijwerk* escolhidos por cada patrono ou artista, bem como comentar a forma como se relacionavam esses detalhes com o assunto da obra. Mas essa dificuldade não deve inibir-nos de dar propostas acerca da interpretação que teriam tido à luz da época -isso dá uma dimensão cultural à obra de arte que está muito para além do seu lado visível.

¹³.— *Le vieillard content*, grav. de Jacques Philippe le Bas seg. David II Teniers, 28 x 19,5 cm; insc. “a Paris chez Le Bas rüe de la Harpe chez un fayancié a la Rose rouge”; tem quarto versos “Toujours content de son Destin/ Sans sçavoir, sans Philosophie,/ le Vieillard passe ainsi sa vie,/ Il tient son bonheur dans sa main” (trad. nossa “Sempre contente com o Destino,/ sem saber, sem Filosofia,/ o Velho passa assim os seus dias,/ pois tem a alegria nas mãos”) e menção da proveniência do quadro original. The British Museum, Londres, AN312615001 (n.º reg. 1850, 0713.67)

¹⁴.— *La femme jalouse*, grav. de J. Philippe le Bas seg. David II Teniers, 38,9 x 27,3 cm, n.º 51; insc. “A Paris chez Le Bas/ rue de la Hasrpe” e “Du cabinet de M./ le Compte de Pence” e “Gravé de la même grandeur du/ tableau peint par D. Teniers”. The British Museum, Londres, AN312614001 (n.º reg. 1850, 0713.72).



Fig. 8 *Frente à taberna*, David II Teniers (óleo/ mad. 37 x 39 cm), ass.. “D TENIERS FEC”.
© Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. 345)

Retomando a ideia da merenda de camponeses sentados em volta de um barril, que lhes serve de mesa à porta de uma estalagem, já vimos que anda muito perto de um dos temas favoritos da paisagem de costumes flamengos. Ilustramos estas páginas com a gravura de autor desconhecido inserta no *Téâtre d'Amour* mas podemos citar cenas mais remotas que influíram no tema da festa na aldeia, de que deriva a nossa *Merenda ao ar livre*. Um exemplo precoce já nosso conhecido é a gravura de Jan van de Velde (Delft 1593-Haarlem 1641) publicada por Claes Jansz Visscher em 1617, cuja inscrição denuncia excessos da festa campestre, como vimos em comentário à dita imagem do cap. VI (fig. 15). Não é demais lembrar que, neste modelo lançado por Van de Velde, a casa é situada um pouco à esquerda em primeiro plano e a partir daí estende-se a vista em diagonal pelo ângulo inferior direito; o tipo de construção belga em telhado de duas águas e o

recorte de uma árvore faz a ligação da casa com o fundo. Foi esta gravura de Van de Velde que influenciou, volvidas quatro décadas, como também já referimos, a conceção de uma *Kermess de camponeses* de Adriaen van Ostade (Haarlem 1610-1685), em termos de estrutura e aspetos de iconografia. Fiel seguidor da tradição da festa campestre foi, como sabemos, David II Teniers (Antuérpia 1610-1690), que pôs muitos aldeões na situação de merendar ao ar livre numa pipa frente ao albergue.

Podemos citar, como exemplo desta influência próxima da realização da nossa *Merenda ao ar livre*, uma peça daquele mestre denominada *Frente à taberna* (fig. 8)¹⁵, que ele teria realizado por volta de 1640 detendo-se nos pormenores em volta dos homens fumando e bebendo em clima de animada tertúlia; ou outra ainda, uma *Merenda de aldeões*, feita em parceria com Lucas van Uden, que se expõe no Museu do Prado¹⁶, quadro que não foi único pois também há referências a uma variação do mesmo tema em posse de uma coleção de Londres¹⁷.

Finalmente temos de anotar que a participação de mulheres nesse género de cenas masculinas, referentes à convivência de aldeões junto a albergues, ocupa uma importância relativamente secundária na pintura nórdica. Não é o caso da tábuia em apreço, *Merenda ao ar livre*, em que o autor dá o protagonismo à rapariga relegando o homem que bebe para plano menos importante. Faz sentido, então, falar sobre o lugar da mulher na arte neerlandesa, até porque a preponderância do sexo feminino é constante nas criações de J. B. Lambrechts, facto que, a nosso ver, constitui uma nota original na pintura de costumes flamengos.

¹⁵.— *Frente à taberna*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690), óleo/ mad. 37 x 39 cm; ass. em baixo, ao centro “D TENIERS FEC”. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 345).

¹⁶.— *Merenda de aldeões*, David II Teniers (Antuérpia 1610-Bruxelas 1690) e Lucas van Uden (Antuérpia 1595-1672/73), óleo/ mad. 42 x 58 cm, Museu do Prado (Inv. 1554).

¹⁷.— Veja-se a entrada de catálogo n.º 1 801 por Matías Díaz Padrón: *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado...*, op. cit., vol. II, p. 1478.

Destituída de expressão do humor que anima a festa campestre, a *Merenda ao ar livre* surge-nos como numa imagem tranquila da vida doméstica. É de tamanho reduzido mas talvez por isso seja ainda mais encantadora. Uma rapariga do campo modestamente vestida está num ambiente rústico sem um único ornamento, nem sequer há um vaso de flores como costuma ver-se num nicho à entrada da casa. Ela não está absorvida em nenhum trabalho de casa e olha impávida para o observador numa posição que o faz entrar no assunto: uma refeição ligeira com um homem que gosta de beber juntamente com outras mulheres que parecem ser mais velhas e comentam a cena.

O vestuário e a expressão pacata da rapariga são aspetos que constroem a imagem de alguém de baixa condição social que vive do serviço doméstico. Na verdade também poderia tratar-se de uma dona de casa da província mas nesse caso seria de perguntar o que faria ela junto a um homem aparentemente mais velho (de um modo geral a dona de casa costuma ser retratada como mãe de família junto ao marido, ou a realizar tarefas como coser ou fazer renda, tratar de alimentos, etc., o que não condiz com esta representação de uma bonita rapariga perto de um homem junto à estalagem). O fruto que ela tem na mão pode ser um indicativo de juventude mas dentro da moldura cultural que o pintor nos apresenta sempre se pode especular sobre se será uma representação simbólica do fruto proibido que leva à tentação, como vimos. Na pintura neerlandesa é normal que em volta de um ambiente de estalagem ligado ao álcool haja alusões implícitas à moral de costumes e, no caso em concreto, a hipótese da criada pode sustentar-se no facto de elas terem uma imagem colada a convicções sobre o perigo que podiam representar junto dos patrões. Não é por acaso que em matéria de comportamento os livros de conduta doméstica aconselhavam a dona de casa a ser vigilante com as suas serventes, atitude importante a ter em conta na supervisão do lar. Jacob Cats, no seu livro sobre o casamento, publicado em 1625, aconselhava neste ponto a dona de casa nos termos de que¹⁸

¹⁸.— Wayne E. Franits: *Paragons of Virtue...*, op. cit., p. 108.



Fig. 1 a *Merenda ao ar livre (pormenor)*, Jan Baptiste Lambrechts
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 Pin CMP/
MNSR)

“Ela deve ter um olhar vigilante sobre o comportamento das suas criadas, saber que encontros e cumprimentos, pensamentos e diversões, e que palavras e consentimentos havia entre os homens e criadas e se esses assuntos fossem negligenciados haveria abusos e loucuras dentro das suas casas, o que seria uma grande vergonha para as patroas”.

Estudos recentes mostram que as empregadas domésticas se envolviam em questões de paternidade contra os senhores sendo muitas vezes acusadas de acasalar com os membros masculinos da família numa tentativa de lucrarem com alguma espécie de segurança financeira¹⁹.

¹⁹.— *Idem*, op. cit., p. 110.

Não se pense, porém, que em pintura não há grande número de representações de criadas com comportamentos virtuosos²⁰.

Em suma, o que podemos extrair de tudo isto? A partir da interpretação da *Merenda ao ar livre*, cruzada com referências culturais, colhemos a ideia de que no século XVIII perduram atrativos neste género de pintura de costumes nórdicos. Estes atrativos passam por aspetos que julgamos serem tipicamente flamengos: um encanto que vem da modéstia do espaço rural habitado por aldeões que gostam de convívios agradáveis mas também o ideal de mulher educada para realizar tarefas domésticas, no recato do lar e sujeita ao olhar alheio, numa sociedade que estava sempre pronta para criticar os maus costumes.

4. Jan Baptiste Lambrechts (Antuérpia 28. 02. 1680 - c. 1731) Pintor de costumes, foi viver para Lille em 1703 e aí permaneceu durante algum tempo até que em 1709 regressou à sua terra-natal, onde aparece registado como mestre em 1731²¹. Ignora-se-lhe o rasto depois desta data mas julga-se que deve ter ido para os países germânicos, onde deixou numerosos quadros.

Tendo nascido em 1680, J. B. Lambrechts viveu numa época em que muitos pintores de Antuérpia eram atraídos por Lille, cidade marcada por grande vitalidade artística sob impulso de Luís XIV, que apostou na sua transformação económica e cultural depois da conquista aos Países Baixos em 1667. No domínio da criação pictórica a província continuou voltada para a arte nórdica, onde ainda raiava o prestígio de Antuérpia, fenómeno alimentado pelo gosto dos colecionadores lilenses -cujos espólios provam a existência de peças antuerpienses entre grande número de obras flamengas- e pelos privilégios dados pelo governo de Lille aos comerciantes e

²⁰.— *Idem*, op. cit., p. 109.

²¹.— Sobre o assunto consultámos as rubricas, já anotadas neste ensaio, de Z. v. M.: «Lambrechts, Jan Baptist», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, op. cit., pp. 259, 260; E. Bénézit: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres...*, op. cit., pp. 204, 205.

pintores de Antuérpia na venda das suas obras durante a feira e nos 15 dias seguintes, em prejuízo da produção local e do negócio de estrangeiros²².

Supostamente o regresso de Lambrechts a Antuérpia pode ter-se ficado a dever ao cerco de Lille em 1708 pelas tropas imperiais austríacas e angloholandesas. A capitulação da cidadela em 8 de Dezembro, a crise social e a inundação do mercado por produtos holandeses não devem ter sido alheias à decisão do pintor em regressar à Flandres. Abdicava também de um país onde a pintura dos flamengos fazia sucesso como se pode ver na doutrina de Rogier de Piles no seu *Cours de peinture par principes* editado à data, onde há diversas intervenções em defesa da pintura flamenga. Com efeito, as paisagens, *bambochatas*, caças e naturezas-mortas continuaram a agradar imenso aos colecionadores que preferiam muitas vezes as minúcias do pincel e a harmonia do colorido dos mestres do norte às lições severas de Poussin ou às páginas épicas de Le Brun²³.

Em Antuérpia não se conhece o paradeiro do pintor mas, quanto à identificação, é capaz de ser com grande probabilidade um tal z. T. Lambrechts, L. B ou J. B. L. que são as referências inscritas nalgumas cenas com bêbados, interiores de cozinha, hortaliceiras e agricultores que lhe são atribuídas²⁴ (o nome Lambrechts aparece frequentemente em catálogos de leilões e inventários de casas particulares mas a maioria das suas peças não está assinada).

J. B. Lambrechts representa a diáspora dos artistas de Antuérpia, numa fase em que a glória desta escola ainda pairava na Europa: havia apetência no mercado para absorver cenas campestres, convívios musicais, interiores de ateliers e boticários sucedendo-se num desfile repetitivo de motivos. Neste contexto Lambrechts operou na categoria que P. Bautier chamou de “pintores vegetalistas”, em termos dos que juntam aos episódios da vida popular minuciosas naturezas-mortas. Aqui agrupam-se os nomes de Pierre Angelis ou Angillis (1685-1734) e Pierre Snyers (1681-1752)²⁵.

²².— Veja-se a este respeito o ensaio de B. Saunier e L. Sauvage: «La peinture à Lille (1667-1715)», in *Lille au XVII^e siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil...*, op. cit., pp. 62-70.

²³.— Segundo A. Mérot: «Les peintres flamands et 'le filtre français'», in *Lille au XVII^e siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil...*, op. cit., p. 55.

²⁴.— Z. v. M.: «Lambrechts, Jan Baptist», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, op. cit., p. 260.

²⁵.— P. Bautier: *La peinture en Belgique au XVIII^e siècle*. Bruxelles, 1945, p. 10. Ver também J.-F. Legrand: *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 186.

5. A *Bambochata flamenga* no antigo Museu Municipal O acento nórdico patente neste quadro fez com que na coleção Allen fosse catalogado como *bambochata flamenga* no registo de 1844²⁶ expressão que no léxico da época significava uma composição de assunto popular, de natureza vulgar, como vimos. Era desta maneira que o colecionador João Allen se referia ao seu quadro, considerado entre os géneros que a época romântica mais apreciava; num recibo de pintura rondando o ano de 1838 vemos que o colecionador comprou a sua *bambochata flamenga* por 120\$000 [rs.]²⁷. E no decénio seguinte, quando se tratou da venda ao município do Porto, a pequena tábuia de apenas 8 por 7 polegadas foi avaliada por João Batista Ribeiro mantendo aproximadamente o mesmo valor, ou seja a quantia de 100\$000 [rs.], e a atribuição à Escola flamenga²⁸. Sendo adquirido o espólio pela Câmara Municipal em 1850, o quadro passou a figurar no *Catálogo de 1853* em termos de ²⁹

“Esta excellente obrinha typo de um dos mais bellos géneros de pintura da Eschola Flamenga, é admirável pela expressão das physionomias e pelo mimo e perfeição de toque; especialmente no que respeita à cabeça e meio corpo da mulher que está sentada, e onde joga todo o effeito do claro, bem como o velho defronte d’ella. Pode muito bem ser de Van Ostade, ou talvez de Mieris.”

É importante fazer esta citação pois a publicação do *Catálogo do Novo Museu Portuense* de 1853 é a primeira expressão do movimento conservacionista a que se assiste em Portugal, sentido coletivamente com o fim de valorizar a conservação, o estudo e a divulgação do património artístico. Com a abertura ao público do Museu Municipal, a *Merenda ao ar livre* gozava de grande reputação. Era um pequeno quadro atribuído a um grande pintor, a ver pelo destaque que é dado

²⁶.— Doc. 12, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catálogo das Pinturas expostas na Galeria do Museo Allen*», Porto, 1844.

²⁷.— Doc. 5, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Recibo de quadros comprados por J. Allen a D*».

²⁸.— Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

²⁹.— Eduardo A. Allen: *Catálogo provisório da Galeria de Pinturas...*, op. cit., p. 10, n.º 43.

ao autor na *Synopse geral das coleções* do Museu Municipal do Porto efetuada em 1855, que, na primeira divisão dedicada às Belas Artes, aponta os nomes de Mieris/ Van Ostade entre os mestres ilustres das suas seiscentas e duas obras³⁰.

A partir deste opúsculo ficamos a saber que a galeria de pintura era frequentada diariamente por artistas e estudantes, que ali iam aproveitar a vantagem de poderem copiar e estudar os modelos, donde devemos aferir a influência destes originais de pintura flamenga nos aspirantes a pintores do século XIX. Estamos numa época institucional, em que o Estado se apropria de património para o usar como recurso, conservando-o e divulgando-o ao nível do ensino artístico e conferindo-lhe o sentido de elo de ligação cultural com a família europeia.

Neste contexto, temos de considerar a importância das marcas de posse quase como parte integrante das obras pois iluminam historicamente a sua fase institucional: a *Merenda ao ar livre* mantém intactos os lacres no reverso da moldura, esta em madeira entalhada e dourada, comprovativos da coleção Allen e da Municipalidade do Porto.

Na primeira parte do século XX mantêm-se as mesmas motivações de conservar o Património Municipal que haviam movido as gerações da época romântica. «Um quadrinho de género verdadeiramente primoroso pela frescura, graça e naturalidade» é o comentário que vem no opúsculo *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto* publicado por Júlio Brandão em 1927³¹, onde a peça mantinha a sua reputação ligada ao género de Frans Mieris, assumida desde o *Guia* de 1902³².

Foi preciso chegar a meados da segunda parte do século XX para que, munida de acertada atribuição a Lambrechts feita por Karel Waterman, a obra começasse a entrar num processo de desvalorização que culminou com a sua retirada de exposição ao público, conjuntamente com as peças de antigas coleções de pintura do acervo municipal.

³⁰.— E. A. Allen: *Synopse Geral das Coleções que compõe o Museu Público da Cidade do Porto...*, op. cit.

³¹.— J. Brandão: *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto...*, op. cit.

³².— A. A. Rocha Peixoto: *Guia do Museu Municipal do Porto...*, op. cit., p. 76.



Fig. 1 b *Merenda ao ar livre (pormenor)*, Jan Baptiste Lambrechts
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 Pin CMP/ MNSR)

A Merenda ao ar livre está registada em todos os documentos indispensáveis ao estudo da coleção Allen bem como nas fontes impressas pelo antigo Museu Municipal. Serve de exemplo demonstrativo dos passos mais significativos da museologia portuense associada ao campo artístico, do colecionismo privado à fase institucional e da exposição à reserva de um museu.

Capítulo VIII

A caminho do mercado **-uma cena da vida no campo** **atribuída a Jacob Jordaens**

Este tema dirige-se à pintura de costumes com grandes figuras pondo em destaque uma avultada tela atribuída a Jacob Jordaens. O alegado autor não vem tratado na monografia de F.-C. Legrand sobre pintura flamenga de costumes¹ inserta na coleção dirigida por Leo van Puyvelde. Foi este Professor de História de Arte da Universidade de Leyden quem organizou uma exposição sobre Jordaens em 1928² e uma biografia em 1953 com catálogo integral de obras autênticas e atribuições³. Em pintura de costumes os quadros de grande formato, segundo Legrand, tratam de assuntos pouco variados –tais como leituras da sina, jogadores de cartas e alegres companhias– e revelam um estilo pouco pessoal feito de personagens retratadas a meio-corpo ou até ao joelho, dispostas em primeiro plano exibindo formas generosas e expressões rebuscadas, cuja ênfase vem dos ambientes teatrais em que se inserem e na aposta em efeitos de luz e sombra interrompidos por feixes de luz⁴. Acrescenta Legrand que somente Jacob Jordaens confere a este tipo de quadro de género um cunho muito pessoal afirmando que nos seus diferentes exemplares de adágios e costumes ele impôs um estilo direto e simples⁵.

¹.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., pp. 21, 22.

².— *Exposition d' Oeuvres de Jordaens et de son atelier* (cat.). Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique (cat. exp. Musée d'Art Ancien Bruxelles, 27 Out.-12 Nov. 1928, introd. Leo van Puyvelde).

³.— Leo Van Puyvelde: *Jordaens*. Paris-Bruxelles, 1953.

⁴.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 22.

⁵.— *Ibidem*.

“O brilho das cores, a firmeza do modelado e a amplitude de formas insuflam nas figuras uma vitalidade que é própria do pintor. Esta vitalidade transfigura as melhores versões do *Concerto de família* e de *O Rei bebe*, cujos detalhes triviais são absorvidos pelo ritmo geral, manifestação de uma exuberante alegria de viver.”

1. *A caminho do mercado* Um camponês e uma rapariga do campo vão a caminho do mercado carregando os seus produtos: um curso, aves de capoeira, leite e uvas (fig. 1)⁶. A expressão do monteiro a assobiar chama a atenção pelo seu aspeto rude: de olhos piscos franzindo a testa, curvado e de traseiro empinado, parece um folgazão satisfeito com o seu negócio. Tem a cabeça enramada de folhagem como se fosse um ente da floresta amante do vinho e de mulheres... Contrasta com a bonita rapariga, que deve ser uma leiteira pois leva uma vasilha (vulgo canada) metida no braço; está vestida de corpete cingido e camisa de decote profundo levando à cabeça um cesto de galos; o rosto volta-se para o observador mostrando aparência agradável e uma timidez própria da sua condição social.

⁶.- Autor: Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678) at. Título: *A caminho do mercado*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Insc.: O exame com lâmpada monocromática não detetou assinatura. Estado de conservação: Moldura com vestígios de ataque xilófago, segundo um relatório de Cândida Chaves (IPCR) de 7 Ab. 1998, que refere o suporte em tela aplicada numa grade não extensível, reentelagem (com perda pontual de aderência da mesma em zonas de rasgões), fungos e bolores; camada cromática com vernizes alterados, fungos, retoques e repintes; aparentemente a zona superior terá sido acrescentada mas o relatório sugere que a atual dimensão deve ser mantida, mesmo que se confirme o referido acréscimo. Dimensões: 160,5 x 117,7 cm; 183,5 x 142,2 cm (totais). Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (37 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 323 Cat. 1844/ Rubens; *id.*, Inv. 1849: *Aldeão e Aldean bindo p^a o mercado com hum veado, gallos e frutos/ original de Rubens 58 pollegadas de alto por 42 pollegadas de comprido = panno/ 500\$000 [rs.].; id.*, Cat. 1853: Orig. de Rubens; *id.*, Guia 1902, atr. a um dos melhores discípulos de Rubens, p. ex. Jordaens; n.º 37 Inv. 1938-39: Orig. de Jordaens; *id.*, Museu Nacional de Soares dos Reis, at. a Jordaens. Bibl.: BRANDÃO, Júlio: *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1927; Cat. 1853, p. 65, n.º 323; GUIA, 1902, pp. 87, 88, n.º 323; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 140, 237; VITORINO, P.: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Rev. Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), p. 190.



Fig. 1 *A caminho do mercado*, atrib. Jacob Jordaens, (óleo/ tela 160,5 x 117,7 cm). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (37 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Carlos Pombo, 2010 (cor)



Foto: Teófilo Rego (cl. 865 p. b)

Parece que estamos no Outono, época da caça e das vindimas. O adágio que diz *Quem quiser caça, vá à praça* traduz uma ideia que parece assentar no tema do quadro, alusivo à venda de caça em feiras e mercados⁷. Mas no aspeto chocarreiro do camponês, de pele trigueira e vincada, podemos ver um traço de crítica sobre os trabalhadores do campo, que eram gozados pela burguesia das cidades pois viam neles uma gente rude, lúbrica e pouco educada⁸. E o artista vai mais longe ao fazer a sátira do vendedor aldrabão pondo-lhe no cabelo a coroa de folhas como disfarce.

⁷— Cf. “Caça, Adágios Portuguezes da (...)”, in *Vocabulário português e latino* de Rafael Bluteau (1712-28), edição on line: <http://143.107..31.150, 20/11/2009>.

⁸— Sobre este assunto podem ler-se diversos comentários no catálogo *Mirror of Everyday Life...*, em particular os de Eddy de Jongh, que a págs. 315 diz ser uma questão-chave em História de Arte saber como é que os artistas viam os camponeses, ou, por outras palavras, como é que os alinhavam na hierarquia social e até que ponto os criticavam. Conclui ser difícil negar que os camponeses foram durante muito tempo retratados como um tipo inferior de seres humanos: sem educação, rudes, descontrolados, lúbricos e agressivos. Entre os artistas que se dedicaram às cenas de camponeses, a maioria contribuiu para essa imagem desfavorável, conquanto se identificassem alguns mais neutros que gradualmente se encarregaram de melhorar a ideia que se tinha desse grupo da população.

Em termos de composição, o pintor dedicou-se a preencher a superfície da tela com formas robustas e cores fortes sem ter em conta a sucessão de planos de profundidade. Efetivamente, ele dispõe as figuras no primeiro plano (ocupam mais de dois quartos da superfície da tela) e dá-nos apenas uma sugestão de fundo de bosque. A principal linha de força é uma oblíqua marcada pelo animal desmanchado aos ombros do caçador; sugere um movimento estendido em diagonal que vai das pontas do corpo passando pelo ventre até aos ramos das árvores; esta trajetória é reforçada pela inclinação das costas do homem. Como vimos, as figuras inscrevem-se num fundo de arvoredo em campo restrito: o pintor concentra-se bastante na expressão pois o que pretende é transmitir a vitalidade dos personagens e, principalmente, caricaturar o lado alegre e pícaro do camponês que vai vender ao mercado. Há também que valorizar as coisas materiais e esse intuito de materialidade impõe uma aposta na imitação das texturas, em particular nas peças de natureza-morta, o que é obviamente trabalho de um pintor virtuoso, talvez um colaborador.

Respira-se um ambiente outonal. Para isso contribui a combinação de cores, onde há jogos magníficos: o vermelho carregado e o verde muito claro à direita, o branco e o cinza azulado do lado oposto contrastam, sem prejuízo da harmonia cromática. Para essa unidade tonal contribuem imenso os reflexos dourados na pele do quadrúpede e na vasilha de cobre, onde se projetam efeitos de rubro. Muito característico da mão de Jordaens é a penumbra azulada do fundo. Deixa vir acima o colorido da área iluminada, onde domina a sadia camponesa em plena luz: o pintor quer chamar a atenção para os seus dotes femininos, o que dá uma conotação sensual à cena. Quanto à fisionomia dos personagens, é um primor de correção sendo digno de nota o desenho das mãos com sombreados expressivos, de tons acobreados. Naturalmente que o modo de iluminar acentua relevos e aqui vemos um traço distintivo do alegado mestre, que é a iluminação bilateral dos rostos, patente na camponesa.

Cores vivas, formas firmes, iluminação contrastante são aspetos que caracterizam a fase inicial do pintor, assunto a que havemos de voltar. Pensamos que estes são alguns pontos de entrada para a apresentação da obra *A caminho do mercado*, atribuída a Jacob Jordaens, um pintor de figura



Fig. 2 *Leiteira*, Jacob Jordaens (sanguínea e carvão s/ papel 47,5 x 25 cm). © Bibliothèque Royale de Belgique (Inv. F28 895)

que foi discípulo de P. P. Rubens e que, ao lado de Van Dyck, fez parte do célebre *Triunvirato de Antuérpia*.

No plano social, a aproximação entre a rapariga que parece ser uma leiteira e um camponês tem subjacente o preconceito de que essas mulheres eram de reputação duvidosa. Isso levou a que fossem usadas em cenas com alguma carga erótica, na linha do que fez Lucas van Leyden quando deu a gravar a sua *Leiteira* em 1610⁹. Esta companhia feminina foi pintada por Jordaens

⁹.— Vejam-se os comentários de Ger Luytjen sobre esta iconografia no catálogo *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 129-132 (entrada n.º 21) e pp. 260-263 (entrada n.º 52).

em diversas situações, quase sempre como modelo atraente de rapariga do campo, muitas vezes junto ao seu homem. Tendo em conta o rótulo que tinham as leiteiras, a mulher fogosa levando à cabeça um cesto de galos¹⁰ na nossa tela de *A caminho do mercado* pode ser lida como uma alusão à tentação carnal, que aliás liga com o beberão que vai a seu lado. Temos de ter em conta que naquele tempo as cenas de mercado, nomeadamente de peixe e de carne, não estavam isentas de implicações sexuais.

Na Biblioteca Real de Bruxelas há um grande desenho a sanguínea e carvão que vale a pena aproximar do nosso quadro. Retrata uma leiteira sentada, vista quase de frente, com rosto de olhar baixo e um sorriso tímido que faz salientar os pomos da face; tem um dos braços metido na canada deixando ver a mão (fig. 2)¹¹. O modelo está a posar para o pintor que o desenhou com grande qualidade gráfica; os traços rápidos mostram a prática de quem sabe tirar bom partido do giz para fixar, com efeitos de luz e sombra, os relevos do corpo; anotem-se ainda os sombreados expressivos, de tons avermelhados, da cara e das mãos. Não há dúvida que o esboço desta leiteira faz lembrar a mulher sadia que vai a caminho do mercado na tela do Porto; aliás a posição do braço metido na asa da vasilha evoca outras telas conhecidas. Em pintura, em bastantes quadros e em certos modelos de tapeçarias de Jordaens, podem encontrar-se representações parecidas de camponesas, onde se observam as mesmas formas robustas apelando aos sentidos.

A interpretação de *A caminho do mercado* também nos faz evocar a distinção de papéis entre os géneros e tem a ver, como é óbvio, com uma divisão de tarefas tradicionalmente ligadas à vida no campo sendo as mais leves para a mulher –vida doméstica, criação de aves de capoeira, extração do leite...- enquanto a lavoura, a vindima e a caça são trabalhos mais pesados tradicionalmente destinados ao homem.

¹⁰.– Num sentido profano, o galo que anuncia o novo dia tem uma simbologia positiva e solar estando ligado a Mercúrio, protetor dos mercadores, como símbolo de vigilância, virtude indispensável a comerciantes. Também pode ter uma conotação negativa, como sinal de luxúria, provavelmente ligado à sua natureza belicosa (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli*, Milão, Electa, 2003, pp. 313 e sgg.).

¹¹.– *Leiteira (Mulher com vasilha)*, sanguínea e carvão s/ papel 47,5 x 25 cm, Bibliothèque Royale de Belgique (Inv. F28 895).

Enfim, podemos imaginar a impressão que o quadro poderia ter gerado à luz da época: a visão da rapariga caminhando de cesto à cabeça com o seu corpo esbelto e decote ficava na retina pelos efeitos da beleza feminina, enquanto o monteiro intrigava pelo aspeto de homem dado a apetites venéreos; não é demais repetir que a referência aos galos e ao vinho também conflui nesse sentido, aliás presente nas descrições da *Iconologia*¹².

Em obras retratando comestíveis em mercados, que são assuntos típicos da Escola de Antuérpia, dá-se muita margem à reprodução de produtos agrícolas e isso traz ao de cima o valor da agricultura e do comércio na economia dos Países Baixos¹³. No quadro *A caminho do mercado* a circunstância e os *bijwerk* escolhidos pelo pintor levam a ter de compará-lo com uma tela intitulada *Figuras com fruta e caça* e uns *Caçadores a caminho do mercado*; são datáveis da mesma época e hoje expõem-se, respetivamente, na Kenwood House, em Londres, e na casa de Rubens, em Antuérpia. Nestes quadros há nitidamente uma associação entre a marcha de camponeses para o mercado com fruta, aves e caça, como veremos no ponto VIII. 4.

2. Os *modellos* para a série de tapeçarias com *Cenas da Vida no Campo*

Naturalmente há elementos comuns na obra de Jordaens que podem servir-nos como fatores de classificação. Desde logo reconhecemos no nosso quadro *A caminho do mercado* que os galos, a vasilha de leite e a mulher ferosa fazem parte do seu elenco de figuras. Mas que dizer da imagem do homem que parece um monteiro? Jordaens viveu numa época em que a caça ocupava um lugar importante no repertório de pintura, não só como representação de um nobre exercício mas como manifestação de uma mentalidade burguesa tendente a imitar padrões de vida aristocrática. São aliás remotas as referências a ações do quotidiano ligado à caça: obras de arte de várias categorias são testemunhos reveladores desse passatempo que era apanágio da nobreza mas que

¹².— Acerca da compleição e caráter do temperamento sanguíneo veja-se Cesare Ripa: *Iconologia*, op. cit., vol. I, pp. 199 e sgg.

¹³.— Sobre a importância dos mercados no quotidiano das populações e seu reflexo no reino das artes gráficas veja-se a entrada n.º 26 por Eddy de Jongh no catálogo *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 149-151.

acabou por alimentar padrões de consumo da alta burguesia, movida por intuítos de projeção social.

É justamente com base no tema da caça que podemos discutir a atribuição da tela *A caminho do mercado* consignada ao MNSR, mas para isso temos de chamar a confronto os esboços para tapeçarias com *Cenas da Vida no Campo*, que Jacob Jordaens realizou nos primeiros anos da sua atividade, i.e., numa fase anterior a 1628.

Primeiro cabe perguntar como é que ele entrou em cena no desenho de tapeçarias. A resposta pode encontrar-se no início do seu percurso, pois formou-se como pintor a têmpera, designado *waterschilder*, condição em que aparece registado na guilda de S. Lucas em 1615¹⁴. Havia um nicho de mercado para esses artigos de pintura a têmpera sobre tela (por vezes feita sobre papel), o que se justificava por razões económicas, ou seja, as telas pintadas a têmpera oneravam menos a decoração parietal podendo substituir as tapeçarias e os couros de Córdova¹⁵. Nesse ramo Jordaens também deve ter sido encorajado pelo pai porque, sendo este comerciante de tecidos, abastecia pintores e conhecia as possibilidades do negócio¹⁶. Porém a técnica começou a entrar em declínio, razão pela qual talvez os especialistas da área tenham deixado de constar nos registos da corporação por volta de 1631-32¹⁷. Entretanto Jordaens conseguira afirmar-se em pintura a óleo e a partir de determinada altura começou a fazer esboços para tapeçarias, de que saíram diversas séries baseadas nos seus cartões¹⁸. A realização de grandes composições a aguarela sobre papel, em duas folhas sobrepostas e coladas, como forma de apresentar *modellos* para cartões de tapeçarias é característica de Jordaens conservando-se numerosas peças desse tipo (infelizmente dispersas por diversos museus).

¹⁴.— Leo Van Puyvelde: *Jordaens...*, op. cit., p. 8.

¹⁵.— R. A. d'Hulst: «Jordaens and his early Activities in the Field of Tapestry», *The Art Quarterly*, tomo XIX (1956), p. 237.

¹⁶.— *Idem*, op. cit., p. 238 (diz que nenhuma das telas pintadas nos primeiros anos de carreira chegou até nós).

¹⁷.— *Idem*, op. cit., p. 239.

¹⁸.— *Ibidem*.



Fig. 3 *Falcoeiro e guarda de caça numa decoração ornamental*, Jacob Jordaens
(aguarela s/ papel 35,6 x 45,3 cm) © Londres, The British Museum (1865,0708.627)



Fig. 4 *Banca com vitualhas numa decoração ornamental*, Jacob Jordaens
(aguarela s/ papel 35,9 x 49,1 cm) © RMN Museu do Louvre (Inv. 20 024)



Fig. 3 a *Guarda de caça* (pormenor do desenho a aguarela para tapeçaria), Jacob Jordaens
© The British Museum, Londres (1865,0708.627)

Para o nosso caso há imenso interesse em ver dois desenhos preparatórios da série de oito tapeçarias com *Cenas da vida no campo*, como adiantámos, de que existe uma no Kunsthistorisches Museum de Viena e outra em Hardwick Hall (Derbyshire). Como esta segunda série tem as marcas da manufatura bruxelense de Jakob Geubels e da sua mulher Katherine van den Eyden,

falecida em 1628, isso leva a situar estes desenhos preparatórios antes desta data¹⁹. Para nós os desenhos têm importância pois permitem-nos abeirar da maneira como Jordaens criava as suas figurações campestres, que mostram relação com a tela do Porto *A caminho do mercado*.

O primeiro desenho da série é um *Matilheiro sentado junto aos cães de caça*²⁰ numa paisagem que também serviu de estudo para a pintura a óleo sobre tela intitulada *O moço de cavalo e a sua matilha*, assinada e datada de 1625²¹ (indicador que reforça a ligação dos desenhos aguarelados à marca da manufatura de tapeçarias Geubels). O desenho seguinte da série é aquele que mais nos importa tratando-se de um *Falcoeiro a cavalo seguido pelo guarda de caça* (fig. 3)²² fundamentalmente por causa da figura do monteiro que segue atrás do senhor com os sabujos²³. Na medida em que representa os dois tipos de caça, volataria (ou altenaria) e montaria, esta peça é muito significativa da importância conferida a esta ocupação no imaginário da época. Para a nossa análise importa ver de perto o caçador, retratado como um homem calvo, robusto e de semblante rude voltado para o observador enquanto caminha carregando aos ombros um cervo e a lança; notar a veste encarnada que deve ser uma opção artística do pintor pois sabemos que gostava de vestir os seus camponeses dessa cor forte e distinta; também traz uma bolsa de couro à cinta (fig. 3 a). Esta figura tem pois bastantes semelhanças com o camponês do telão do Porto que analisamos.

Retomando a série de esboços para tapeçarias, pelos elementos que integra é ainda extremamente importante o *modello* para o terceiro dos cartões que entendemos ser uma *Banca de*

¹⁹.— Veja-se a entrada n.º 151 do catálogo *Rubens, ses maîtres, ses élèves - dessins du musée du Louvre*. Cat. LXV^e exposition du Cabinet des Dessins, Ministère de la Culture et de l'Environnement (10 Fev.-15 Mai 1978). Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978, pp, 139, 140.

²⁰.— *Matilheiro sentado junto aos cães de caça*, esboço para a série de tapeçarias *Cenas da vida no campo*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), desenho aguarelado s/ papel 35,5 x 50,5 cm. Londres, Victoria & Albert Museum (Inv. 4905).

²¹.— *O moço de cavalo e a sua matilha* (*Le piquer et sa meute*), óleo/ tela 78 x 121 cm; ass. e dat. «I. Iord. Fecit 1625». Lille, Musée des Beaux Arts.

²².— *Caçador regressando a cavalo da caça, com falcão no punho, e guarda de mata numa decoração ornamental*, esboço para a tapeçaria da série *Cenas da vida no campo*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), desenho aguarelado em duas folhas de papel justapostas e coladas 35,6 x 45,3 cm. Londres, The British Museum (1865,0708.627).

²³.— *Sabujo* - O cão que busca o veado, porco, gamo, corço e toda a caça grossa, in *Vocabulário português e latino de Rafael Bluteau* (1712-28), edição on line: <http://143.107.31.150>, 20/11/2009.

mercado com vitualhas, pertencente ao Museu do Louvre (fig. 4)²⁴. Reproduz a mesma figuração de homem calvo, desta vez suspendendo um veado sobre uma mesa atulhada de alimentos vendo-se à esquerda uma mulher de corpete cingido e camisa decotada. O desenho de tapeçaria tem com o quadro do Porto um denominador comum, que é o cervo abatido, e, além disso, a figuração da rapariga ferosa, o cesto de vime, o galo e a fruta.

A partir daqui pode concluir-se que as cenas ligadas à representação de caça ocupam uma parte substancial do conjunto de oito tapeçarias sobre a vida rústica, que coube a Jordaens realizar por volta de finais da década de 1620. Esta vertente campestre das cenas venatórias permite pôr em aberto a hipótese de ele ter concretizado a nossa tela *A caminho do mercado* explorando a figuração do guarda de caça caminhando de corso às costas relacionando-o com o tempo da vindimas, em atrativa cena de Outono.

²⁴.— *Banca de mercado com vitualhas e decoração ornamental*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), aguarela com leves traços a carvão e ressaltos a branco em duas folhas de papel justapostas e coladas 35,9 x 49,1 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. 20 024 Fl 738). A École des Beaux Arts de Paris tem um desenho representando um *Interior de cozinha* que é provavelmente um desenho preliminar para o cartão, o mesmo se passando com desenhos encontrados na Fundação Horne em Florença e em Dresden.



Fig. 5 *Adoração dos Pastores*, Jacob Jordaens (óleo/ tela 185 x 180 cm), ass.. « I. Jor. fe.». Paris, Museu do Louvre (RF 1981-58)
© Réunion des Musées Nationaux (foto: J. G. Berizzi)

2. 1 Inserção de *A caminho do mercado* na obra de pintura de J. Jordaens

As tapeçarias revelam o prisma através do qual a caça era vista nos seus diversos contextos da vida campestre, que vão desde a ocupação de gente nobre assistida pelo matilheiro e guarda de caça passando pela banca de cozinha até à venda na praça.

No fundo são cenários evocativos de um tempo em que uma parte significativa do mercado de arte estava coberto por cenas venatórias. Aqui entronca a questão da pintura como espelho da vida e costumes. Relativamente à obra de Jordaens, no catálogo da exposição de 1928²⁵ Leo van Puyvelde aproxima essas temáticas dos costumes aos provérbios e fábulas. E na monografia de 1953 encontramos pistas para uma aproximação à época em que terá sido criada a tela *A caminho do mercado* do Porto, cujo confronto com os desenhos aguarelados das *Cenas da vida no campo* aponta para o início da fase de maturidade do artista (sensivelmente entre 1618-25), definida por uma propensão para o estilo rubeniano.

A aproximação aos estudos para as tapeçarias leva-nos a tirar o ponto com uma *Adoração dos Pastores*, atualmente no Museu do Louvre (fig. 5)²⁶, datável de 1628-30²⁷, que nos importa bastante em função de certos modelos de figuras populares para a análise de *A caminho do mercado*: são notórias as parecenças entre as figurações da camponesa e do homem calvo (à esquerda da composição) com as da *Banca de mercado* de caça das tapeçarias, cujo *modello* se trouxe a estas páginas (fig. 4). E que dizer da veste vermelha do pastor, da vasilha de cobre com reflexos de luz, e da posição da mão da rapariga no cesto? Julgamos ser indesmentível que a relação entre estas peças serve de apoio para a atribuição a Jacob Jordaens do quadro do Património Municipal do Porto *A caminho do mercado* em depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis.

²⁵.— *Exposition d'Oeuvres de Jordaens et de son atelier* (cat.), op. cit., introd. Leo van Puyvelde.

²⁶.— *Adoração dos Pastores*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), óleo/ tela 185 x 180 cm, Ass.: «I. Jor. fe.», Museu do Louvre (RF 1981-58), Réunion des Musées Nationaux.

²⁷.— Leo Van Puyvelde: *Jordaens...*, op. cit., p. 123.

Também podemos discutir esta atribuição com base em detalhes observados em representações de tipo proverbial, como é o caso da tela *O Sátiro e o camponês* (fig. 6)²⁸ do Museu de Bruxelas. Segundo Leo Puyvelde, essa pintura é uma obra-prima pintada por Jordaens por volta de 1616, tendo sido aliás uma das primeiras versões que ele fez do assunto. A obra traduz uma aposta na objetividade da representação e preciosismo no tratamento da matéria, contraste de colorido e sombras transparentes; distinguem-se ainda outras especificidades como a dupla iluminação da cara da criança e o belo efeito de transparência sobre a mulher à esquerda, que fazem lembrar os ensinamentos de Adam van Noort²⁹.

Regressando à tela *A caminho do mercado* do Património Municipal do Porto, podemos discuti-la também com base em detalhes observados em representações históricas. É o caso, por exemplo, da tela *Meleagro e Atalanta* (fig. 7)³⁰ do Museu de Antuérpia, designadamente no que toca ao protótipo de figura masculina, com a expressão acentuada de olhos piscos, a testa enrugada e o mesmo tipo de barba e cabelo preto.

²⁸.— *O Sátiro e o camponês*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), óleo/ tela 188 x 168 cm, Bruxelas, Musées Royaux des Beaux Arts (Inv. 6 179), Neg. 158 261 B. Há variantes nos museus de Budapeste, Cassel, Pétergrado, Strasbourg, Viena e coleções particulares.

²⁹.— Cf. Leo Van Puyvelde: *Jordaens...*, op. cit., p. 96.

³⁰.— *Meleagro e Atalanta (pormenor)*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), óleo/ tela 152 x 120 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 844).

3. Jacob Jordaens (Antuérpia bat. 20 Mai. 1593 – 18 Out. 1678) Era filho de Jacques Jordaens, comerciante de tecidos de Antuérpia que se relacionava com a produção de telas murais. Desde 1607 foi discípulo de Adam van Noort (1562-1641) que havia sido mestre de Rubens. Casou a 15 de Maio de 1616 com a filha mais velha daquele artista, Catarina van Noort³¹. Segundo os estudos de Leo van Puyvelde, o pintor Van Noort não tinha real envergadura e o que Jordaens pôde ter aprendido com ele foi o empenho numa execução cuidadosa e o apego ao trabalho, bases em que assenta a tradição dos ateliers flamengos³². Mesmo não tendo feito a viagem tradicional a Itália, Jordaens não deixou de tomar contacto com obras gravadas de artistas italianos, como Ticiano e Paulo Veronese, Bassano e Caravaggio tendo-se afirmado como um dos principais pintores da Escola de Antuérpia ao lado de Rubens e Van Dyck.

Aos vinte e um anos ingressou na guilda de S. Lucas como pintor de têmpera e em 28 de Setembro de 1621 foi designado deão da corporação de pintores³³. Uma carreira ascendente deu-lhe uma situação económica extremamente favorável tendo adquirido, a 11 de Outubro de 1639,

³¹.— Leo van Puyvelde: *Jordaens...*, op. cit., p. 8, refere que Catarina van Noort (bat. 20 Ag. 1589-17 Ab. 1659) figura inúmeras vezes nos quadros de Jordaens, o que permite determinar a data aproximadamente. Do casamento com Jordaens teve três filhos: Elisabeth (bat. 16 Jun. 1617), Jacques (bat. 2 Jul. 1625 e Ana Catarina (bat. 23 Out. 1929).

³².— *Idem*, op. cit., p. 8.

³³.— *Ibidem*.

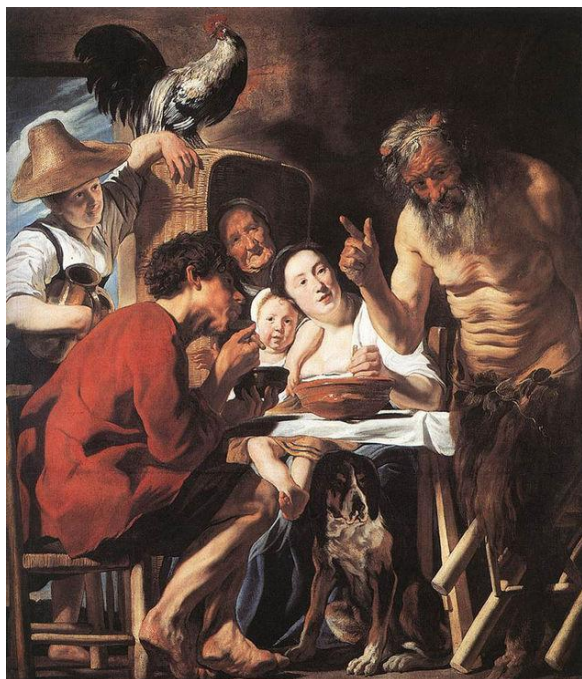


Fig. 6 O Sátiro e o camponês, Jacob Jordaens (óleo/ tela 188,5 x 168 cm). © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelas (Inv. 6 179)

as casas Halle de Lierre e Halle de Turnhout situadas na Rue Haute, tendo sido nesse local que Jordaens mandou edificar uma mansão³⁴. Em 28 Novembro de 1634 foi-lhe confiada a colaboração com Rubens no arco triunfal levantado para a entrada do Cardeal Infante D. Fernando em Antuérpia, como governador dos Países Baixos³⁵. O encargo para a execução de certos trabalhos de pintura sobre esboços de Rubens, destinados às salas do pavilhão de caça de *La Torre de la Parada* no Pardo, perto de Madrid, foi concluído em 1637 e representam-se cenas das *Metamorfoses de Ovídio*, parte das quais subsiste no Museu do Prado³⁶.

³⁴.— *Idem*, op. cit., p. 9.

³⁵.— *Ibidem*.

³⁶.— Veja-se a reconstituição da pintura de Rubens e atelier feita por Matías Díaz Padrón: «El proyecto de Rubens para La Torre de la Parada», in cat. exp. *Rubens: Dédalo y el Minotauro...* Museo de Bellas Artes A Coruña (4 Mai.-6 Jun. 1990), pp. 23-50. Desta série existe em Portugal uma cena com *Vertuno e Pomona* de J. Jordaens (óleo/ tela 196 x 266 cm), no Museu do Caramulo (inv. 334).

Jordaens afirmou-se em pintura figurativa nas vertentes da História, da fábula e da cena de gênero. O aspeto que melhor o caracteriza é o cunho burlesco que imprimiu a obras do teor do *Sátiro e o camponês*, a *Festa do Rei da Fava*, *Concerto em família* (*Enquanto os velhos cantam, os novos brincam*), assuntos da sua fase mais fecunda que ele trata por vezes com uma comicidade levada ao extremo pondo a ridículo vícios e fraquezas humanas. Neste gênero de peças Jordaens faz elevar o seu poder de execução e o colorido ascende ao melhor nível que atingiu a chamada Escola de Rubens. Alcançou um grau de excelência nas composições com figuras a meio-corpo retratadas com luz artificial surtindo fortes efeitos nos elementos representados de perto. As mencionadas *Noite da Epifania* (ou *Rei da Fava*), o *Sátiro e o camponês* e as cenas de bacanais foram provavelmente as composições preferidas dos contemporâneos, tendo-as tratado em grande e pequena escala e desdobrado em múltiplas versões.

Quanto ao *Rei da Fava*, fazia parte da coleção do Arquiduque Leopoldo Guilherme, governador dos Países Baixos espanhóis desde 1647, cuja galeria de Pintura em Bruxelas foi organizada por David II Teniers, como sabemos. Notar que o arquiduque tinha uma preferência notória pela obra de Rubens e seus discípulos tendo encomendado pessoalmente a Jordaens aquela representação da epifania, considerada atualmente entre as obras mestras do Kunsthistorisches Museum de Viena. Em 1648 a Rainha Cristina da Suécia encomendou-lhe trinta e cinco obras de pintura para o castelo de Uppsala mas são de paradeiro desconhecido. Entre 1649-51 pintou as grandes telas alegóricas alusivas ao *Triunfo do Príncipe Frederico Henrique de Nassau* para o Oranjezaal di Huis Ten Bosch, perto de Haia.

Depois disso está documentado que Jordaens se aproximou da religião protestante, tendo sido inclusivamente acusado de blasfémia. Em 1659 morreu Catarina van Noort que foi enterrada num cemitério calvinista de Putte. Em 6 de Outubro de 1679 Jordaens legou aos pobres o *Corpo de Cristo lavado e ungido* que foi conduzido a Maagdenhuis, onde se conserva.

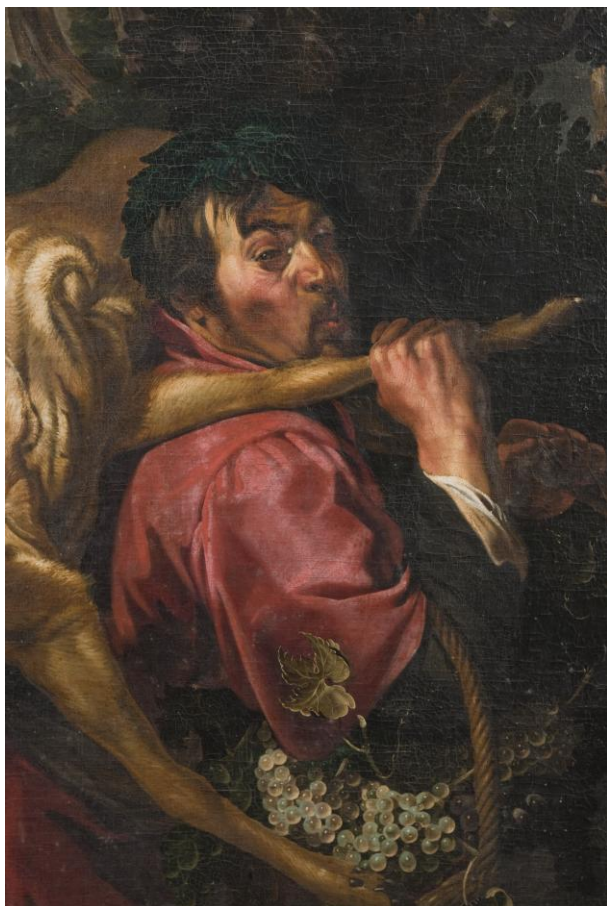


Fig. 1 a *A caminho do mercado* (pormenor)
 Porto, Museu Nacional de
 Soares dos Reis (37 Pin CMP/ MNSR)
 Foto: Carlos Pombo, 2010.

A inscrição do retrato gravado de Jacob Jordaens na obra de Meyssens *Images de divers hommes d'esprit sublime*, publicada em Antuérpia em 1649, é uma demonstração da originalidade com que era vista a sua técnica de pintura figurativa e traduz a posição que tinha este autor de prestígio³⁷:

“Excellent peintre en grand; faict connaitre son esprit relevé par la belle manière de peindre et inventif en toute sorte d’ordonance est soit en poesie, histoire, en devotion et d’autres, il a faict les belles choses racourtantes pour le Roy de Suède, et plusieurs autres princes et seigneurs.”

³⁷.— Foi reproduzida também por Cornelis de Bie: *Het Gulden Cabinet* (...), op. cit., p. 239 (trad. nossa: «Pintor excelente de grandes formatos; deu-se a conhecer através de uma bela maneira de pintar e era original em qualquer tipo de composição quer se tratasse de poesia, história, religião ou outras, fez belas obras para o rei da Suécia e diversos príncipes e senhores.»)

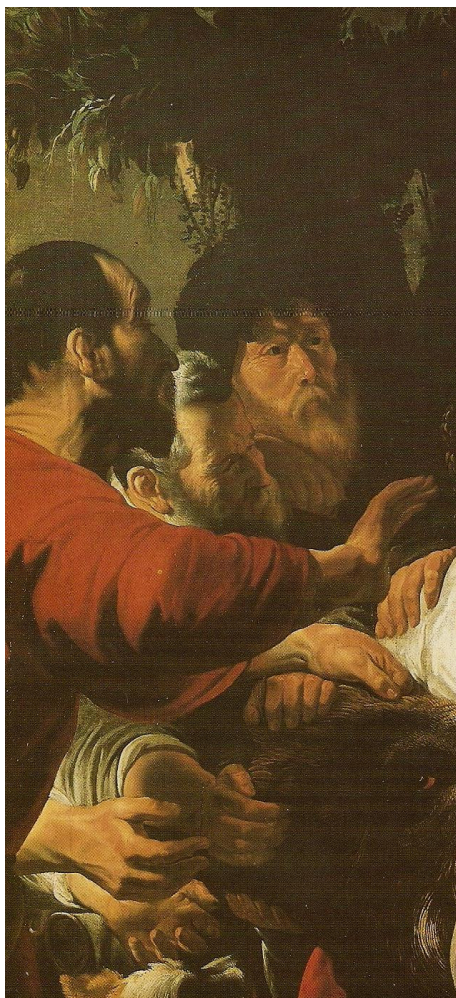


Fig. 7 *Meleagro e Atalanta (pormenor)*, Jacob Jordaens, óleo/ tela 152 x 120 cm. © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 844)

4. Em volta de cenas com marcha de camponeses e mercados na pintura de Antuérpia Jordaens captou o tema da caça e dos mercados que estava no auge. Já vimos a propósito da série de tapeçarias com *Cenas da vida no campo* que ele ilustrou uma banca de mercado (fig. 4) e sabe-se que cooperou com pintores de natureza-morta nas vertentes de cozinhas e bancas de praça. Neste contexto, em 1637 vemo-lo colaborar nas figuras de uma monumental cena de *Chegada do peixe ao mercado* com o pintor de natureza-morta Adriaen van Utrecht (Antuérpia 1599-1652/53). Tratava-se de representar uma banca carregada de carne, peixe, caça,

legumes e fruta (fig. 8)³⁸. Nas figuras de Jordaens são de notar a cara cheia e o aspeto lúcido da camponesa, de corpete cingido salientando-lhe as formas, correspondente ao tipo de mulher adotado noutras cenas populares. Em 1638 Jordaens surge a trabalhar nas cenas mitológicas do pavilhão de caça da *Torre de la Parada* e sabemos que em 1645 pintou cinco figuras para um quadro de caça de Fyt, que se exibia na nova *Sala dos Archeiros*, onde o viu J.-B. Descamps na sua viagem ao Brabante³⁹. A partir daqui podemos intuir que Jordaens tenha interpretado por diversas vezes, em pintura a óleo ou em *modellos* para tapeçaria, cenas de caça ligadas à vida no campo ou então de fundo mitológico, como é o caso da série do pavilhão espanhol.

Os temas de mercados com animação da gente do povo e mercadorias também foram tratados por Jordaens em contexto bíblico. Com efeito, há referência a algumas versões do *Cristo expulsando os vendilhões do templo*, tendo sido o assunto mandado gravar pelo pintor a água-forte em 1652, o que leva a crer que tenha sido um dos seus temas favoritos. Por outro lado, a cena erudita devia ter grande procura por parte da burguesia que muito apreciava a exibição de bens materiais, como sabemos. No *Cristo expulsando os vendilhões do templo* Jordaens tira partido dos tipos humanos, animais e produtos de mercado pondo em cena, à entrada de um templo, um bando de usurários e mercadores espantados com a fúria de Cristo⁴⁰. Conhecemos por reprodução fotográfica uma versão que nos permite aproximar a pose da camponesa com cesto de vime cheio de aves de capoeira à cabeça com a mulher fogosa da tela do Porto *A caminho no mercado*⁴¹.

³⁸.— *Chegada do peixe ao mercado (La marée)*, Adriaen van Utrecht (Antuérpia 1599-1652/53) e figuras de Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), óleo/ tela 200 x 300 cm; monog. e dat. em baixo, à esq.^a «AVVH/ ANº 1637». Bruxelas, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique (Inv. 3 039).

³⁹.— Cf. *Biographie Nationale.*, VII, op. cit., p. 395.

⁴⁰.— *Cristo expulsando os vendilhões do templo*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), óleo/ tela 288 x 436 cm. Paris, Museu do Louvre (Inv. 1 402).

⁴¹.— *Cristo expulsando os vendilhões do templo*, Jacob Jordaens (Antuérpia 1593-1678), óleo/ tela 170 x 198 cm. Há referência de que em 1928 pertencia à col. de M. Langeveld, Bruxelas, na entrada n.º 24 do catálogo *Exposition d' Oeuvres de Jordaens et de son atelier*. MRBA, Bruxelas 1928, p. 18.



Fig. 8 *Chegada do peixe ao mercado*, Adriaen van Utrecht e figuras de Jacob Jordaens (óleo/ tela 200 x 300 cm), ass. e dat. «AVVH/ AN° 1637» © Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelas (Inv. 3 039)

As referências ao quotidiano rural ligado à caça são muito antigas. Neste capítulo há que valorizar as obras de arte flamengas, testemunhos visíveis desse tipo de práticas sociais que hoje se esfumam na nossa memória. Os adágios que a tradição oral fixou ligados às atividades cinegéticas também esclarecem acerca da importância da caça na sociedade europeia e, em particular, referem-se à sua venda na praça. Concretamente em artes plásticas as alusões a mercados prendem-se com o papel primordial que tinham no abastecimento de vilas e cidades. Em pintura e gravura ganharam popularidade principalmente a partir da segunda metade do século XVI, quando surgem as cenas de mercados repletos de gente pintadas por Pieter Aertsen e Joachim

Beuckelaer, onde se incluem mensagens morais como alternativa à vida temporal⁴². Os pintores ligados a estes temas dirigiam-se geralmente à azáfama do trabalho nas praças de vilas ou cidades, descritas como locais cheios de público e de artigos para vender, e mostram uma tendência da época para a representação de objetos.

Nesta conformidade, em Antuérpia afirma-se o pintor Frans Snyders que vai impor-se na especialidade de natureza-morta no círculo de Rubens. Pois bem, tudo indica que Snyders e Jordaens interpretaram o tema da marcha de camponeses para o mercado com fruta, aves e caça, matéria em que foram seguidos por Jan Boeckhorst. Posto isto, primeiro é preciso chamar a confronto uma tela muito semelhante ao quadro *A caminho do mercado* do Porto, que vem intitulada como *Figuras com fruta e caça* (fig. 9) e foi incorporada em 1917 em Kenwood House⁴³. Em 1801 este óleo pertencia ao conde de Aylesford, que o mandou gravar ao inglês John Summerfield com as armas da família Finch e o mote *Aperto Vivere Voto* (em tradução: *Votos de uma vida às claras*)⁴⁴. Não conhecemos as condições da encomenda mas, a partir da alusão ao conde de Aylesford na gravura, induz-se que deve ter sido feita para essa família com residência em Packington Hall, no condado de Warwick. Talvez a iconografia tenha a ver com a exortação da honestidade pois o lema da família é extraído das *Satirae* de Pérsio (Sátira II. 7) onde se faz a apologia da “Probidade, alma pura, intacta fama”. Na visão de Snyders, a mensagem passava por um casal de camponeses caminhando ao ar livre com os seus produtos –um curso, aves de caça e fruta. Ela é caracterizada como uma mulher honesta, de touca e vestido fechado, cujo rosto mostra uma expressão amável enquanto ele carrega aos ombros o animal desmanchado e nos

⁴².— Sobre este assunto específico consultámos N. Schneider: *Naturezas Mortas...*, op. cit., p. 51; vimos também o que diz Ger Luitjen sobre esta iconografia em *Mirror of Everyday Life...*, op. cit., pp. 98-100.

⁴³.— *Figuras com fruta e caça*, Frans Snyders (Antuérpia 11.11.1579 – 19.08.1657), óleo/ tela 125,8 x 122 cm. Londres, Kenwood House (J910535).

⁴⁴.— *Rubens & his wife*, John Summerfield seg. Frans Snyders, grav. a ponta seca 58,3 x 50,2 cm; insc. na margem inf. “Painted by Rubens & Snyders.” e “Drawn & Engraved by J. Summerfield, late pupil to F. Bartolozzi R. A.”; abaixo, duas linhas de texto “From an original Picture painted by Rubens & Snyders/ in the Possession of The Right Honorable The Earl of Aylesford./ To whom this Print is with his Lordship’s permission Inscribed/ by his much obliged and most respectful humble Servant./ John Summerfield”; terceira linha com o endereço e data “London, Published by J. Summerfield at N^o 9, Southampton Street. Strand, Feb.^y 11th 1801”. Londres, The British Museum, AN8798782001 (n.º reg. 1917,1208.619).



Fig. 9 *Figuras com fruta e caça*, Frans Snyder (óleo/ tela 125,8 x 122 cm)
Londres, Kenwood House (J910535) © English Heritage Photo Library

lança de soslaio um olhar satisfeito. A disposição das figuras em marcha para a direita, o efeito de proximidade e a pose a olhar para trás são de facto muito semelhantes ao quadro do Porto, conquanto este seja um formato maior em que Jordaens optou pela via da sátira camponesa, conforme tentámos demonstrar no ponto VIII. 1.

Por outro lado, como adiantámos, estas obras devem ter exercido influência direta noutro pintor do mesmo círculo, Jan Boeckhorst (Münster 1605-Antuérpia 1668), a quem se atribui a representação de uns *Camponeses a caminho do mercado*, grande tela de formato horizontal que atualmente se expõe na Rubenshuis (fig. 10). Num fundo de paisagem verdejante, com enquadramento de arvoredos e sob um céu de nuvens sopradas, há camponeses que se deslocam à cidade carregados de produtos para vender; a grande distância encaminha-se gente igualmente carregada.



Fig. 10 *Camponeses a caminho do mercado*, Jan Boeckhorst (óleo/ tela 217,5 x 272,5 cm)
Antuérpia, Rubenshuis.

Quem ganha na composição é o grupo da frente dominando-a totalmente; um homem atarracado sob o peso de um corso vai a puxar o varão de um carro empurrado por dois cães e a seu lado vai a mulher com um cisne vivo (ave destinada na época a decorar mesas de aparato) a qual se vira para o observador mostrando um ar sereno parecendo indiferente ao rosar dos cães... À frente segue outra mulher com lauto cesto de fruta e outro de alcachofras pelo braço. No meio vai um rapazinho a ajudar a carregar fruta e legumes e também uma garça; distrai-se a olhar para trás enquanto caminha, ao mesmo tempo que dá uma nota de boa disposição ao dia de trabalho; a

cena também ganha vida com os cães farejando e o bico aberto do cisne, cuja cor branca irradia luz; de resto, o que vemos são expressões compenetradas de camponeses absortos no seu trabalho de rotina⁴⁵.

Neste quadro da Rubenshuis o alinhamento do conjunto segue o conceito rubeniano de fuga oblíqua. A robustez dos tipos humanos, um certo enobrecimento de porte dos vultos femininos, uma escala de cores feita à base de vermelho, branco e dourado e, fundamentalmente, o posicionamento das figuras deslocando-se meio de costas num fundo natural são traços muito característicos de Jan Boeckhorst⁴⁶. A biografia deste pintor diz-nos que ele se preparou na oficina de Jordaens por volta de 1626⁴⁷ e que manifestou grande inclinação pelo seu método de trabalho, o que abre a possibilidade de se ter familiarizado com as suas composições sobre a *Vida no campo*, feitas em torno das tapeçarias antes de 1628.

Mais uma palavra para a tela de Boeckhorst. Pensa-se que foi realizada por este aluno de Jordaens (e colaborador temporário de P. P. Rubens) com o contributo de Frans Snyders (Antuérpia 1579-1657) na representação dos frutos e animais; os cães farejando o cervo são um modelo usado por este pintor animalista nos seus *bodegones*, como mostra, por exemplo, um grande desenho à pena e aguada *Natureza-morta com animais de caça* que se reproduz (fig. 11)⁴⁸.

⁴⁵.— Cf. a entrada n.º 34 do catálogo *Jan Boeckhorst: 1604-1668 Maler der Rubenszeit*. Rubenshaus Antwerpen 7 Jul.-2 Set. 1990 Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 16 Set.-11 Nov. 1990. Freren Luca-Verl., 1990, p. 208 (devemos a tradução para português a Maria Palmira Soares).

⁴⁶.— Veja-se a este respeito o que diz Hans Vlieghe: «The identity of the painter of Cardiff cartoons», *The Burlington Magazine*, vol. CXXV, n.º 963 (Jun. 1983), p. 350. Refere-se a certos aspetos marcantes na obra conhecida de Jan Boeckhorst, que podemos traduzir nestes termos, dirigidos ao «exagero do *pathos* através de gestos bruscos e expressões faciais sinistras; a aparente inabilidade do pintor para integrar as formas patéticas organicamente e suavemente no conjunto da composição; a característica rigidez das dobras dos drapeados; o aspeto das figuras demasiado amorfas e de vestes sopradas com pouca sugestão da anatomia; expressões faciais cheias de alma; a consistência das cabeleiras onduladas cujo aspeto soprado nem sempre se justifica dentro da situação na narrativa.»

⁴⁷.— Cf. cronologia por H. Lahrkamp, in *Jan Boeckhorst: 1604-1668...*, op. cit., p. 140.

⁴⁸.— *Natureza-morta com animais de caça e dois cães*, Frans Snyders (Antuérpia 1579-1657), desenho à pena de tinta castanha e aguada, com esquadria a carvão 26,6 x 37,5 cm; com marca de água e inscrição apócrifa a grafite “F. Snyders” em baixo, à dir.^a. The Pierpont Morgan Library. Bibl.: Felice Stampfle: *Rubens & Rembrandt in their Century*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1979 (n.º 20).



Fig. 11 *Natureza-morta com animais de caça e dois cães*, Frans Snijders (desenho à pena, a tinta castanha e aguada 26,6 x 37,5 cm) in F. Stampfle: *Rubens & Rembrandt in their Century*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1979 (n.º 20).

Jordaens também esteve muito próximo de Snyder e a inclusão do cervo desmanchado na nossa tela de *A caminho para o mercado* pode muito bem ser disso um significativo exemplo. Com esta ideia em mente, recuamos até ao testemunho de Dezallier d'Argenville, que sustentava serem de Jordaens as figuras de quatro *Cenas de cozinha* de Snyder que ele ainda viu na residência do duque de Buillon por volta de 1752⁴⁹:

“On voit à l'hôtel de Bouillon quatre Sneyders très beaux; se sont des sujets de cuisine: on y voit des animaux, des poissons, des viandes, des fruits admirables. Les grands figures du fond sont de Jordaens, & Rubens a fait celles du tableau contre la cheminée, où il y a des femmes d'une grande variété.”

⁴⁹.— [Dezallier d'Argenville]: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, op. cit., p. 309 (trad. nossa: «Vemos na residência de Bouillon quatro Snyders muito belos; são temas de cozinha: veem-se animais, peixes, carnes, frutos admiráveis. As grandes figuras do fundo são de Jordaens, e Rubens fez as do quadro frente ao fogão de-sala, onde se veem diversos tipos de mulheres.»)

Quer no quadro dos camponeses que vão para o mercado atribuídos a Jordaens (Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto) quer no que está atribuído a Boeckhorst (Rubenshuis, em Antuérpia) existe um parentesco com as criações exuberantes de Snyders. Por isso não podemos descartar a hipótese de que a mão deste célebre colaborador de Rubens esteja também presente naquelas duas obras de *Camponeses a caminho do mercado* em que a parecença dos frutos e animais é flagrante.

Por fim, como se explica a aproximação entre as três obras dos diferentes mestres? A resposta parece ser esta: graças ao trabalho de colaboração de Jordaens e Snyders com Rubens ambos mantinham tinham contactos de atelier. Este acesso era naturalmente partilhado pelos seus discípulos mais dotados artisticamente, caso de Boeckhorst que frequentava o estúdio de Jordaens e Rubens assimilando modelos e fórmulas de composição. Tanto quanto é possível observar, embora não haja provas, podemos aceitar que a tela *A caminho do mercado* do Património Municipal do Porto e suas homónimas sejam peças ilustrativas das relações pessoais entre os pintores Jordaens, Snyders e Boeckhorst que mantinham contactos de trabalho no atelier de Rubens.

5. O ‘*Aldeão e aldeã a caminho do mercado*’, um tesouro artístico do Porto

Não há pistas sobre a integração desta tela na coleção Allen. Curiosamente o catálogo manuscrito de obras expostas no Museu Allen, datado de 1844, não faz qualquer identificação do título mas o colecionador julgava que estava na posse de um Rubens⁵⁰. Ao invés, a identificação da obra já consta no *Inventário de 1849*, onde o pintor João Batista Ribeiro a intitula como um *Aldeão e Aldeã indo para o mercado com um veado, galos e frutos* conferindo-lhe a alta cotação de 500\$000 [rs.]⁵¹. Quanto ao *Catálogo de 1853*, descreve bem o pretense original de Rubens, na verdade um pseudo Rubens⁵².

“A expressão do bom camponez que assobia, e de sua rubicunda companheira que sorri de contente com a ideia da pechincha que levão aos ‘amadores’, e que para elles se transformará em bons vintens, é de uma belleza de naturalidade e força, que caracterizão o principe dos coloristas”.

Em 1897 o artigo “As nossas galerias d’Arte” publicado na revista *Branco e Negro* sentenciava que o quadro era uma obra-prima da coleção Allen, atribuída a J. Jordaens segundo proposta de António Arroyo confirmada por Van Mele, pintor belga de Gand, Boutet de Monvel e Emil Pacully, investigadores em pintura europeia⁵³. O *Guia do Museu Municipal do Porto*⁵⁴ remete também a autoria da obra para um dos melhores discípulos de Rubens aventando a hipótese de Jordaens. Por fim a confirmação do seu nome vem atestada no *Inventário de 1938-39* que assinala o depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis. Na fortuna crítica da obra (muito escassa) há que

⁵⁰.— Doc. 12, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catálogo das Pinturas expostas na Galeria do Museu Allen*», Porto, 1844.

⁵¹.— Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

⁵².— Eduardo A. Allen: *Catálogo provisório da Galeria de Pinturas...*, op. cit., p. 65, n.º 323.

⁵³.— Manuel Ramos: «As nossas galerias d’Arte. O Museu Allen ou Novo Museu portuense», *Branco e Negro*, 2.º ano, n.º 65 (Jun.1897). Publicado em apêndice por P. Vitorino: *Os Museus de Arte no Porto. Notas históricas*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. 190.

⁵⁴.— A. A. Rocha Peixoto: *Guia do Museu Municipal do Porto*, ..., op. cit., pp. 87 e 88.

mentonar a sua inclusão entre *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*, seleção feita por Júlio Brandão e editada em 1927 por Marques de Abreu numa pequena brochura⁵⁵.

São elementos identificadores da obra no Património Municipal o carimbo na grade com o n.º 37 e a inscrição a lápis no verso da moldura, no bordo inferior: “Caça, homem e mulher”. Na rubrica conservação esta obra de pintura antiga (ronda os 380 anos) revela graves deficiências, quer em relação ao estado do suporte -uma tela de trama fina com emenda de origem na zona superior- quer ao nível da substância cromática. O rastreio a que procedemos com observação direta e à luz rasante revelou pequenas lacunas disseminadas por toda a extensão da mancha cromática, em particular na base (ângulo inferior esq.º), retoques em diversas zonas da película, especialmente notórios no dorso do animal, tampa do cesto de aves e faixa superior; notam-se ainda pontos de infiltração de humidade disseminados em toda a extensão da zona média e inferior; no limite superior observa-se destacamento da película cromática e da base (tonalidade rósea); deve acrescentar-se uma situação de enfolamento da película ao longo de toda a faixa superior, que certamente recebeu repinte. Em resumo, o deficiente estado de conservação torna urgente o tratamento da peça, que só deve ser reutilizada depois de sujeita a intervenções. Um registo fotográfico antigo a preto e branco da autoria de Teófilo Rego mostra uma situação francamente melhor que o estado de conservação atual (fig. 1).

⁵⁵.— Júlio Brandão: *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto...*, op. cit., [s. p.].



Fig. 1 b *A caminho do mercado*, Jacob Jordaens, at. (pormenor) Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (37 Pin CMP/ MNSR)



Fig. 1 c *A caminho do mercado (pormenor da canada)*, Jacob Jordaens, at., Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (37 Pin CMP/ MNSR)



Fig. 2 a *Leiteira (pormenor da canada)*, Jacob Jordaens (sanguínea e carvão s/ papel) Biblioteca Real de Bruxelas (Inv. F28 895)

Capítulo IX

A Boa-Ventura e um par de Cenas Bíblicas
por Simon de Vos

O espólio do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a coleção Allen, o acervo museológico de Fernando de Castro e o legado Pinto dos Santos Vilares, entre outras incorporações históricas, refletem em Portugal, de forma muito significativa, a difusão da pintura a óleo sobre cobre de pequeno e médio formato. Trata-se agora de falar de um autor que nesta técnica se projetou, Simon de Vos, pondo em foco um par de composições religiosas em chapa de cobre existentes no Museu Nacional de Soares dos Reis, a que se junta uma tábua com cena de costumes do Museu Nacional de Arte Antiga porque nos pareceu oportuno valorizar três obras deste autor ainda pouco divulgadas no seu conjunto. Simon de Vos é visto pela historiografia como um artista de personalidade pouco consistente, se confrontado com alguns dos mais reputados pintores seus contemporâneos, na medida em que mostrou sempre tendência para absorver os modelos dos grandes mestres. Mas se o seu percurso revela um artista incapaz de resistir a influências também nos apresenta um grande virtuoso no desenho de figura que soube administrar a carreira de forma inteligente ao tirar partido das suas próprias composições replicando-as com variantes.

1. A *Boa-Ventura* (versão de 1646) Simon de Vos ocupa um lugar de primeira ordem entre os artistas que asseguraram em Antuérpia o cultivo de temas seculares e, inclusivamente, o seu êxito ultrapassou fronteiras na vertente da representação da vida boémia. Por ser uma peça importante para a identificação do pintor na rota peninsular de pintura flamenga vamos deter-nos numa *Boa-Ventura* (fig. 1)²⁷⁷, ou melhor, numa *Leitura da sina*, proveniente da coleção Burnay²⁷⁸. Para começar, podemos dizer que é o único tema boémio de De Vos que conhecemos em Portugal e também em Espanha. Em cena muito animada mostra-se um interior rústico que serve de fundo ao tema da leitura da sina. Em destaque está a adivinha a ler o futuro a um jovem enquanto outra mulher, tirando partido da distração, lhe mexe discretamente no bolso...

Gestos lânguidos e expressões faciais traduzem a emoção de modo exagerado, que é reforçada pelo jogo de reviravoltas das vestes da indumentária. Aqui podemos chamar a atenção, por exemplo, para o drapeado lançado aos ombros do criado pois faz um efeito de movimento que atrai, razão pela qual o pintor não se cansou de tirar partido disso em figuras secundárias.

²⁷⁷.— *A Boa-Ventura*, óleo/ mad. 63 x 78 cm; ass. e dat.: “S. D. Vos in et F 1646”. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 1761 Pin MNAA).

²⁷⁸.— Veja-se o *Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que pertenceram aos 1.ªs Condes de Burnay e a cujo leilão se procederá no Palácio da Junqueira*. Lisboa: Impresso na Oficina Gráfica, 1934, p. 36, n.º 201.



Fig. 1 *A Boa-Ventura*, Simon de Vos
(óleo/ mad. 63 x 78 cm),
ass. e dat. «S. D. Vos in et F. 1646»
©Museu Nacional de Arte Antiga,
Lisboa (1 761 Pin MNAA)



O esquema triangular de representação infantil, no quadrante inferior esquerdo, é um aspeto que temos de realçar pois é algo familiar ao pintor (vê-se desde o início da sua carreira em peças do teor das *Obras de Misericórdia*). Efetivamente este trio é uma marca pessoal de Simon de Vos que responde à necessidade de preencher o espaço num dos ângulos da frente. Mas em comparação com outras peças afins, aqui a solução parece ser mais feliz: veja-se a ruiva ciganita, de cara rechonchuda e cabelo desgrenhado, como uma figurinha cheia de frescura e graça! E que dizer do contorcido do corpo do rapaz, que nos olha com ar de desafio? Não há dúvida que a articulação dos corpos das crianças funciona como um ponto de interesse na apreciação da cena.

A avaliação da técnica é excelente. O desenho é irrepreensível tanto ao nível das fisionomias como nos detalhes de natureza-morta, onde entram as peças de caça e o assado posto sobre a mesa, o almofariz e os potes ao lume que afirmam um pintor detalhista (com influência que já vem de Jan Brueghel). São outros atrativos a combinação de cores entre o branco, o ocre e o azul bem como a técnica de iluminar; apreciem-se os reflexos de luz projetados nos tecidos (são de notar a capa escarlata do cliente e as vestes da adivinha) e os efeitos luminosos no metal de certos recipientes, que brilham contra o fundo escuro da cozinha.

A ideia de retratar um momento de ilusão fica bem numa atmosfera artificial e isso deu margem ao pintor para a ficção. Com efeito, mais do que fazer um retrato da vida comum, ele vai elaborar a realidade: ao representar o cliente como um burguês cheio de adereços de moda, Simon de Vos levou a caracterização ao cúmulo do exagero.

1.2 Cenas homónimas Esta cozinha é parecida com cenas homónimas. Há um grupo que as tipifica e se reconstitui a partir de uma *Cigana lendo a sina* datada de 1639, exibindo um fundo de grande pormenorização culinária (fig. 2)³. Pertence ao Museu de Belas Artes de Antuérpia cujo catálogo refere outras versões autênticas⁴. A comparação com a peça de 1639 é suficiente para podermos traçar uma evolução: enquanto esta cena ainda está carregada com um arsenal de objetos e há uma nítida perda de espaço para a figura da cigana, o mesmo não se passa no quadro do Museu Nacional de Soares dos Reis, onde o efeito de proximidade é maior (fig. 1).

Nestes ambientes está documentado que De Vos colaborou com o maior especialista em interiores de natureza-morta, Frans Snijders (1579-1657) ou, pelo menos, é o que se depreende de um inventário da casa Fourchoudt de 1689 que cita um quadro com cena de cozinha descrito assim: «Couken van Snyder, de figuren van de Vos»⁵. Na mesma linha dos interiores rústicos com burgueses vem um *Convívio com jogo de cartas*, que passou no mercado de arte e cuja imagem se reproduz em baixa resolução (fig. 3)⁶. Estes títulos enquadram-se basicamente dentro dos temas alusivos ao prazer e diversão propensos à representação de gente fumando e jogando ao som da música. E se estes comportamentos podiam ser motivo de chacota sobre gente humilde também

³.— *A cigana*, Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676), óleo/ mad. 44 x 62 cm; ass. e dat. em baixo, à dir.^a “Simon De. Vos in et f 1639”, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. 899). Bibl.: *Catalogus Schilderkunst Onde Meesters*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1988, p. 413.

⁴.— Cita uma assinada e datada de 1640 no Liechtenstein, outra na coleção de Lord Spencer, Altorp (Northampton) e outra ainda na Galeria Nostitz, de Praga.

⁵.— J. Michalkowa: «Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. XVIII (1977), p. 19.

⁶.— *Convívio com jogo de cartas*, Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676), óleo/ cobre 64,6 x 71,2 cm; ass. e dat. “S. D. Voss TFC 1640”, vendido na Sotheby’s, Nova York, em 26 Jan. 2007 (lote 444).



Fig. 2 *A cigana*, ass. e dat. “Simon De. Vos in et f / 1639” (óleo/ mad. 44 x 62 cm)
© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 899)

serviam como aviso acerca de condutas erradas. É o que parece mostrar o laçao do lado esquerdo com a típica faixa pendente, voltado para o espetador com ar sarcástico apresentando a cena. À luz da iconografia é preciso lembrar que na sociedade nórdica o jogo ocupava um lugar imenso, entre outros vícios emergentes na Europa, tais como o consumo do álcool e tabaco, a que já nos referimos no Cap. VI, ponto 1. 3.



Fig. 3 *Convívio com jogo de cartas*,
Simon de Vos (óleo/ cobre 64,6 x 71,2 cm),
ass. e dat. “S. D. Voss TFC 1640”
Vendido na Sotheby’s, Nova York,
em 26 Jan. 2007 (lote 444).

1. 3 A leitura da sina como tema de iconografia popular Podemos então especular acerca do significado deste tipo de representações. As peças da *Leitura da Sina* pertencem, não ao cânone erudito da época, mas a uma iconografia popular. Isto é bastante válido no tema do amor e do dinheiro, género autenticamente popular que já vem explorado nalgumas estampas da *Emblemata Secularia* de 1596⁷. As frases que as acompanham formam cenas moralizadoras: é a mulher a enganar o velho entregando às escondidas o seu coração ao amante; é a velha rica a comprar os favores de um jovem; é a mulher a entreter um homem enquanto uma cúmplice lhe saca dinheiro do bolso... Estas imagens são reveladoras do lugar que ocupava a doutrina na arte do tempo. Resta ver o que sabemos quanto ao significado específico das adivinhações. Numa linha oficial as previsões do futuro tinham uma conotação negativa. Isto porque a atividade de adivinhas, ciganas e bruxas era considerada pela Igreja como uma violação dos preceitos divinos que causava a ira de Deus. Apesar disso, as adivinhas continuavam a ter muita popularidade, que está documentada não só através de casos que envolveram superstições e punições mas também pela prevalência do assunto nas artes visuais.

⁷.— Johann Theodor de Bry: *Emblemata Secularia Mira et Iucunda ...*, *Weltliche, lustige neue Kunststück der jetzigen Weltlauff fürbildende (...) publicata per Io. Theodorum et Io. Israellem de Bry. Francoforti, anno M.D.XCVI* [VD16 B 8815]. Também consultámos a obra de Carsten-Peter Warncke: *Théâtre d’Amour...*, op. cit. [folios 115-117].



Fig. 1 a *A Boa-Ventura (pormenor)*, Simon de Vos (1 761 Pin MNAA)

Deste modo, as imagens em gravura (à parte poderem tecer considerações acerca de aspetos legais e religiosos) geralmente incidiam na deceção dos clientes que andava à volta do negócio de prever o futuro. Costuma dar-se particular atenção ao aspeto da fraude pois as adivinhas que liam a sina faziam-no para sacar dinheiro aos clientes. É o caso que vem retratado na gravura de reprodução de uma *Adivinha* segundo Jacob de Gheyn (fig. 4)⁸ cujo desenho preliminar se situa nos princípios desta tradição, i.e., cerca de 1608, distinguindo-se o modo como vem representada a cabeça da cigana (que depois parece ter fixado um padrão). Aqui o que nos importa é a inscrição,

⁸.— *A Adivinha*, Andries Stock (Antuérpia c. 1580-Haia c. 1648) segundo Jacob de Gheyn (Antuérpia 1565-Haia 1629), 30,2 x 20,5 cm; ass. à dir.^a “IDG in” e “N. de Cleck ex.”; subsc.: “Cui media turget vena, dum medicum quaerit/ Qui rite fundat, et Diu nimium sperat;/ Adijt vagantem torridae cutis Nubam:/ Futura discit quae placent, et hoc tantum./ E heu misella, sicne emis, palam falsa/ Futura dredi? Quin pete auxilium praesens.” Ver monografia Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life...*, Rijksmuseum, p. 133. A gravura circulou noutra versão por volta de 1630, pelo editor Jean LeBlond, mas com adaptações e inscrição apenas de tipo amoroso.



Fig. 4 *A Adivinha*, Andries Stock seg. Jacob de Gheyn II, c. 1608 (30,2 x 20,5 cm); insc.: «IDG in» e «N. de Cleck ex.»
 © The Trustees of the British Museum, Londres, AN123863001 (n.º reg. 1873,0809.469)

posta na margem inferior da estampa, onde se aponta que, em vez de darem sorte, as consultas às adivinhas levavam à desgraça dos clientes. Pode traduzir-se assim⁹:

“Enquanto ela procura um médico, para lhe curar a circulação de uma artéria com pouca esperança de vida, vai ter com a vagabunda Nuba, de pele tismada. Ouve o que quer ouvir sobre o futuro. Pobre tonta, queres comprar um futuro impossível de acreditar? Em vez disso vem procurar ajuda no presente.”

⁹.— Eddy de Young & Ger Luijten: *Mirror of Everyday Life*..., op. cit., pp. 133-136.

Fig. 5 «*Vous qui prenez plaisir en leur paroles/ Gardez vos blancs, vos testons, et pistolles*», Jacques Callot (água-forte 12 x 23 cm), subs.: «Callo in.». Biblioteca Nacional, Lisboa (E 4829 P)



O tema dos bons augúrios, conhecido entre nós por leitura da sina, era particularmente caro aos artistas franceses, como esclarecem as pinturas de Simon Vouet, de Georges de la Tour e de outros caravagistas, mas nestas temáticas também houve artistas dos Países Baixos que seguiram a influência de Caravaggio¹⁰. O ponto de vista costuma ser o confronto entre dois propósitos: por um lado, o cliente que quer ouvir falar de um destino feliz mesmo sabendo que está a ser enganado, por outro, a adivinha que quer ganhar dinheiro... Um título a não perder é uma gravura de Callot da série das *Bohémiens* que ronda o ano de 1622 (fig. 5) com o seguinte dístico: «Vós, que tendes prazer nas suas palavras, guardai as vossas roupas brancas, os vossos haveres e pistolas»¹¹. Segue a mesma natureza enganosa das leituras da sina outra gravura de autor anónimo, um italiano do princípio do século XVII, dedicada ao Cavaleiro d'Arpino, assinada com as iniciais M.A.A.I.F., representando a *Boa-Ventura* cuja inscrição avisa: «Il ladro, il demónio, il mondo, eco

¹⁰.— J. Michalkowa: «Les tableaux de Simon de Vos...», op. cit., p. 19 (cita *Georges de la Tour*, Orangerie des Tuilleries, Paris, 1972, p. 150; *I Caravaggeschi francesi*, Accademia di Francia, Roma 1973-74, p. 160 e edição francesa *Valentin et les caravaggesques français*, Grand Palais, Paris, 1974, p. 166).

¹¹.— «*Vous qui prenez plaisir en leur paroles/ Gardez vos blancs, vos testons, et pistolles*», Jacques Callot (1592-1635), gravura a água-forte 12 x 23 cm; subs. «Callo in.». Lisboa, Biblioteca Nacional (cota E 4829 P).

le cose delle quali l'uomo devi guardarse»¹². Estas gravuras eram conhecidas dos caravagistas franceses mas, em aproximação a Simon de Vos, é inevitável trazer o nome de alguém que lhe esteve muito próximo, o pintor Jan Cossiers, e, em particular, deve evocar-se a sua *Leitura da sina* de cerca de 1640 (fig. 6), pertencente ao Museu do Hermitage¹³. O conceito do engano de um jovem cavaleiro enquanto lhe leem a sina é o mesmo que representa Simon de Vos, apenas difere quanto ao estilo, muito marcado pelos contraste de luz das figuras em meio-corpo contra um fundo de penumbra. Dentro desta iconografia houve também outros autores que seguiram diferentes rumos, tais como Leonard Bramer, Jan Lievens e Jacob van Velsen¹⁴, e há ainda nomes de gravadores (onde entram Jan Ossenbeeck, Gerrit de Heer e Nicolas Verkolje), os quais trataram adivinhações como assunto que parecia estar na berra.

O estilo de De Vos, pleno de emotividade, fazia ecoar o gosto vigente que passava por um certo apelo ao cumprimento dos valores morais, gosto que grassava não só entre os círculos privados da burguesia como no seio da vida eclesiástica, evidentemente. Além das igrejas, os interiores das casas eram um importante destino para a arte religiosa, como mostram inventários de Antuérpia do século XVII. Em contexto doméstico dava-se um papel importante às imagens de devoção, especialmente na medida em que glorificavam a moral familiar, segundo os preceitos da Reforma Católica a sul dos Países Baixos¹⁵. Acima de tudo vinham as imagens da Virgem Maria e as representações da Sagrada Família, temas que, juntamente com a Natividade, agiam como exemplos da família cristã nuclear¹⁶; serviam o mesmo propósito outras cenas bíblicas, tais

¹².— J. Michalkowa: «Les tableaux de Simon de Vos...», op. cit., p. 19 (trad. nossa: «O homem deve resguardar-se do ladrão, do demónio e das coisas mundanas»).

¹³.— *Leitura da sina*, c. 1640, Jan Cossiers (Antuérpia 1600-1671), óleo/ tela 132 x 155 cm. S. Petersburgo, Museu do Hermitage (Inv. GE-4717).

¹⁴.— Veja-se: *La disense de bonne aventure*, Jacob van Velsen (Delft antes 1625 - Amesterdão 1656), óleo/ cobre, 26 x 23 cm; ass. e dat. «J. V. Velsen 1631». Paris, Museu do Louvre (RMN 559).

¹⁵.— *Idem*, op. cit., p. 23.

¹⁶.— *Ibidem*.



Fig. 6 *Leitura da sina*, c. 1640, Jan Cossiers (óleo/ tela 132 x 155 cm). © Museu do Hermitage, S. Petersburgo (Inv. GE-4717) Proveniente do Yusupov Palace Museum, Petrograd, donde saiu em 1925.

como Cristo em casa de Marta e a Ceia de Emaús. Os fundos destas cenas, muitas vezes de caráter doméstico, deviam levar os membros da família a identificar-se com os princípios morais retratados nos quadros. As cenas do Antigo Testamento também eram comuns em interiores domésticos do século XVII. De um modo geral, aliás, o êxito que tinham as Bíblias ilustradas vem corroborar o valor didático atribuído à associação entre as imagens e os textos moralizantes. Além da visualização de princípios cristãos, estas cenas narrativas das Sagradas Escrituras serviam para cativar fiéis e para isso era preciso apostar em formas de expressão emotivas, tal como sucedia com a pintura de História secular. Enfim, a literatura posta ao serviço da arte cristã



Fig. 1 b *A Boa-Ventura (pormenor do grupo de crianças)*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (1 761 Pin MNAA)

durante a Reforma Católica é algo que tem revelado tendência para a uma divulgação mais acessível de conteúdos ligados ao sagrado sem desmerecer uma correta expressão religiosa. Posto isto, o Prof. Juan Monterroso Montero considera até que neste processo “houve mudanças substanciais em certas iconografias religiosas antigas e o surgimento de outras novas que materializavam novos conceitos e dogmas”¹⁷.

Simon de Vos participou deste fenómeno cultural. Especialmente na segunda fase da sua vida em Antuérpia, vemos que os assuntos profanos começam a diminuir na obra em favor das cenas devocionais de carácter sentimental. E sabemos que numa fase mais tardia. De Vos continuou a executar pintura religiosa de média dimensão, tipologia que parece ter-se destinado à intimidade dos lares da classe média, no contexto aludido.

¹⁷.— Juan M. M. Montero: «Cultura simbólica y monacato...», *Quintana*, n.º 2 (2003), p. 186.

2. *Chegada a Belém e Regreso da Sagrada Família a Nazaré* No acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis a *Chegada a Belém* e o *Regreso da Sagrada Família a Nazaré* são de entrada recente tendo como proveniência o legado Pinto dos Santos Vilares, documentado em 1962¹⁸. Dão-nos a boa notícia de se situarem entre as obras finais do mestre flamengo, devidamente confirmadas com a data de 1664 (figs. 7 b e 8 d). Este elemento reveste-se do maior interesse numa atualização biográfica de Simon de Vos¹⁹. Poder-se-ão os nossos cobres incluir-se, portanto, na época em que realizou seis telas da *Criação do Mundo* para a capela do batismo da Catedral de Sevilha, que Matías Díaz Padrón viu em 1975²⁰ e onde mestre Angulo já havia distinguido quatro, assinadas por Simon de Vos, entre as quais notificou uma datada de 1664²¹. Esta coincidência reitera o interesse do par de placas do Porto sendo agora mais atrativo situá-las na carreira de Simon de Vos: equivalem a uma fase tardia em que a atenção do pintor se fixou em temas religiosos trabalhando no encargo da catedral hispalense²².

¹⁸.— LEGADO PINTO DOS SANTOS VILARES Por testamento, Berta Pinto dos Santos Vilares legou ao MNSR setenta e seis pinturas a óleo, quatro aguarelas, três desenhos e trinta e nove estampas diversas. A entrega destas obras fez-se em Janeiro de 1962 e é a seguinte a disposição do testamento: “Deixo e lego ao Museu Nacional de Soares dos Reis, desta cidade, todos os meus quadros a óleo, aguarelas, desenhos, pastas com águas fortes e gravuras, assim como o retrato a óleo de meu marido que, em vida, tanto amou a Arte e a Ciência”. O testamento está arquivado no 2.º Cartório Notarial do Porto. O testamenteiro nomeado foi o Eng.º Álvaro Pinto dos Santos, morador na Av. Boavista, 607, Porto.

¹⁹.— Conforme assinalámos em «Frans Francken II, Peeter Neefs e Simon de Vos...», op. cit., pp. 791-815.

²⁰.— Veja-se Matías Díaz Padrón: «Simon de Vos en la Catedral de Sevilla», *Archivo Español de Arte*, t. Madrid, XLVII, n.º 192 (1975), pp. 397-402.

²¹.— D. Diego Angulo: «Un cuadro de Simon de Vos en Lima», *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. XV (1943), p. 414 (cit. por M. D. Padrón: «Simon de Vos en la Catedral de Sevilla...», op. cit., p. 402).

²².— Na Catedral de Sevilha a série da *Criação do Mundo* expõe-se na Capela de Santiago desde 1992, pelo menos, mas tem a informação da data de 1644. A este respeito os guias de visita são lacónicos: veja-se *Catedral de Sevilla*, Escudo de Oro, 2007, p. 80; *Catedral de Sevilla - Guía de visita*, Madrid, Aldeasa, 2008, p. 26.

2.1 *Chegada a Belém – Recusa do estalajadeiro* O duo de quadros faz alusão a um dos grandes temas da arte europeia que diz respeito à vida de Cristo. O *Evangelho segundo São Lucas* narra o nascimento de Jesus. Naqueles dias saiu um édito de César Augusto prescrevendo o recenseamento das populações.

«José da Galileia, da cidade de Nazaré, subiu à Judeia, à cidade de David chamada Belém, porque era da casa e da família de David, a fim de alistar-se com Maria, sua mulher, que estava grávida. E aconteceu que, estando eles ali, se completaram os dias em que havia de dar à luz o seu filho primogénito, e O enfaixou, e O reclinou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria» (S. Lucas, 2, 4-7)

A *Chegada a Belém* (fig. 7)²³ é uma composição de fundo montanhoso ordenada por construções (uma ponte e casario) fazendo o enquadramento da cena, que antecede o nascimento de Jesus, quando Maria e José procuram abrigo perto de Belém. A frente da obra é ocupada pelas figuras envoltas em panejamentos ondulantes, de corpos vigorosos e movimentos expressivos. Cai num certo exagero a pose do taberneiro à porta de casa, de caneca em punho apontando com um gesto manual a estalagem, onde não era possível receber o casal.

²³.— Autor: Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676). Título: *Chegada a Belém*. Cronologia: terceiro quartel do séc. XVII (1664). Suporte: Cobre. Técnica: Oleo. Insc.: Ass. e dat. à dir.^a “S. D. Vos, in et F 1664”. Estado de conservação: Regular. Eventual necessidade de tratamento. A reutilização da peça é viável mas é aconselhável o seu exame pormenorizado. Suporte em placa de cobre que não apresenta amolgadelas tendo revestimento com prancha de madeira resultante da união de três tábuas, com veio no sentido da largura. Vestígios de infestação. Manchas de humidade observáveis na superfície policromada. Lacunas de pequena extensão, com ou sem retoques. Dimensões: 67 x 85 cm (78 x 95,5 totais). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (1 202 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Legado Pinto dos Santos Vilares, em 1962. Ref. Inv.: N.º 1 202 Inv. MNSR: Escola flamenga/ Simon de Vos/ *Chegada a Nazareth*. Bibl.: SANTOS, Paula M. M. Leite: «Frans Francken II, Pieter Neefs e Simon de Vos (pintura em cobre nos museus do Porto e Beja)», in *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte* (APHA, 14-17 Nov. 2001), Almedina, 2004, pp. 804, 805 (fig. 12).



Fig. 7 *Chegada a Belém – Recusa do estalajadeiro*, ass. e dat. «S. D. Vos, in et F 1664» (óleo/cobre 67 x 85 cm). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 202 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 22 945 (foto: J. Pessoa)



Foto: Teófilo Rego (cl. 1 225 p. b)

Tal como no segundo quadro chamam a atenção o azul e o vermelho rosado do manto e túnica da Virgem, o azul e o verde das calças e túnica de José; por outro lado, os planos médio e de fundo estão delineados de modo difuso recebendo coloração monótona de verde seco e *marrom* mesclado com cinza. Há uma distribuição seletiva da luz, incidente nos futuros Pais de Jesus, com Nossa Senhora de proeminente gravidez e José descalço empunhando um bastão de caminheiro. Servem o casal dois *puttīs*, elementos esses que não só atraem pela graciosidade como dão uma dimensão religiosa à cena. Estes pequenos *Servos do Senhor* andam em volta do jumento, ligado à vida humilde da Sagrada Família²⁴. A representação da chegada a Belém também dá margem ao artista para afirmar os seus dotes de pintor de costumes valorizando com detalhe a mesa posta à entrada da estalagem.

²⁴.— O asno surge em diversos episódios religiosos a começar nas cenas da *Natividade*, onde aparece o jumento e o boi que teem sido interpretados como atributos do Antigo e Novo Testamento, na *Fuga para o Egito*, em que a Virgem e o Menino surgem montados num asno guiado por José enquanto que na *Entrada em Jerusalém* Jesus aparece montado num asno. Ao animal vem geralmente associada a ideia de humildade e simplicidade (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli*, Milão, Electa, 2003, p. 261 e sgg.).



Fig. 7 a *Chegada a Belém* – *Recusa do estalajadeiro* (pormenor)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 202 Pin MNSR)



Fig. 7 b *Chegada a Belém* (pormenor da assinatura e data “S. D. Vos, in et F 1664”)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 202 Pin MNSR)

2. 2 *Regresso da Sagrada Família a Nazaré* No *Regresso do Egito*²⁵ (fig. 8) a Sagrada Família atravessa o campo em direção a Nazaré. Diz o *Evangelho segundo S. Mateus* que, morto Herodes, o anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, no Egito, e disse-lhe:

«Levanta-te, toma o Menino e Sua mãe e vai para a terra de Israel, porque morreram os que procuravam tirar a vida ao Menino. Ele levantou-se, tomou o Menino e a Sua mãe, e voltou para a terra de Israel. Mas, ouvindo dizer que Arquelau reinava na Judeia em lugar de seu pai Herodes, receou ir para lá; e avisado por Deus em sonhos, retirou-se para a região da Galileia, e foi habitar numa cidade chamada Nazaré, cumprindo-se deste modo o que tinha sido anunciado pelos profetas: «Será chamado nazareno» (S. Mateus, 2, 19-23)

A composição do *Regresso da Sagrada Família a Nazaré* mostra bem o tipo de visão direta presente nas obras de Simon de Vos. Aproximam-se de perto as divindades caminhando de mãos dadas contra o fundo de paisagem: Nossa Senhora, São José e o Menino. Em baixa definição, na linha mediana, distrai-nos o jumento puxado por um anjo (à esquerda) e dois *puttis* (à direita), um dormindo e outro carregando um cesto com pedaços de madeira e utensílios de carpinteiro. São atributos da profissão de José que lembram discretamente a humildade do lar de Jesus. No céu há outro registo de querubins, elementos graciosos que quase não interferem no grupo central. A mesma discrição se vê no desenho dos elementos naturais (colinas, palmeiras e penhasco) do ambiente que enquadra a Sagrada Família. Merece uma nota breve a palmeira como parte integrante das representações da Sagrada Família no Egito²⁶.

²⁵.— Autor: Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676). Título: *Regresso a Nazaré*. Cronologia: terceiro quartel do séc. XVII (1664). Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Insc.: Ass. e dat. na base, ao centro “S. D. V. in et F 1664”. Estado de conservação: Regular. Eventual necessidade de tratamentos. A reutilização da peça é viável mas é aconselhável o seu exame pormenorizado. Suporte em chapa metálica de cobre, revestida por uma prancha em madeira resultante da união de três tábuas, fixas à moldura com pregos. Camada cromática com pequenos pontos lacunares (veja-se ao centro a figura do Menino). Repintes na zona lateral superior à esquerda. Pontos de sujidade detetáveis nas tonalidades claras do fundo e da base. Dimensões: 66 x 83,5 cm (77 x 94,5 cm totais). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (1 201 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Legado Pinto dos Santos Vilares, em 1962. Ref. Inv.: N.º 1 201 Inv. MNSR: Escola flamenga. Bibl.: SANTOS, Paula M. M. Leite: «Frans Francken II, Peeter Neefs e Simon de Vos (pintura em cobre nos museus do Porto e Beja)», in *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte* (APHA, 14-17 Nov. 2001), Almedina, 2004, pp. 803, 804 (fig. 11).

²⁶.— Segundo os textos apócrifos, a palmeira teria sido a árvore que deu sombra e alimento à Sagrada Família durante a *Fuga para o Egito* (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 25 e segg.



Fig. 8 *Regresso da Sagrada Família a Nazaré*
 ass. e dat. «S. D. V. in et F 1664» (óleo/ cobre
 66 x 83,5 cm) Porto, Museu Nacional de
 Soares dos Reis (1 201 Pin MNSR)
 © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
 IFN 22 944 (foto: J. Pessoa)



Foto: Teófilo Rego (cl. 2 763 p. b)

No plano técnico o pintor investiu todos os seus recursos no acabamento no grupo da linha da frente, patente nas fisionomias e vestes, de drapeados ondulantes. A iluminação do fundo é difusa e quase não se distingue um raio entre as nuvens, no quadrante esquerdo. Neste cenário posam as divindades, tratadas com modelado escultural, rostos expressivos e maleabilidade de gestos; o alteamento dos corpos, a iluminação artificial e avivamento de colorido da Sagrada Família sobressaem do fundo apagado, feito à base de cinza, rosa pálido e verde seco. Esta espécie de tricromia na obra final de Simon de Vos chama a atenção para um aspeto original da sua faceta de colorista que parece ter evoluído para uma preocupação com o desenho (as linhas parecem servir para acentuar a espiritualidade da obra aliás tendo por base, talvez, a noção de que um cromatismo mais intenso pode acentuar o lado supérfluo das coisas materiais).

O quadro faz pensar de imediato no *Regresso da Sagrada Família do Egito* de Rubens, tela que se conserva no Wadsworth Atheneum de Hartford²⁷ que se julga ter sido realizada por volta de 1613 para os arquidukes Alberto e Isabel²⁸. As semelhanças estão nalguns detalhes como a palmeira - nota orientalizante nas terras áridas de Jerusalém- e no tronco de árvore partida (à direita) mas muito especialmente no Menino, na curvatura do corpo e movimento de pernas. Essa imagem devocional correu em gravura²⁹ e transmitia claramente a mensagem mostrando que Jesus, após sete anos da fuga para o Egito, já era capaz de fazer o caminho a pé, amparado pela Nossa Senhora e sob a proteção do pai adotivo, S. José. A partir dessa estampa Simon de Vos extraiu alguns detalhes mas as posições e tipologias da Virgem e José estão mais próximas do *Regresso da fuga para o Egito* de Gérard Seghers (Antuérpia 1591-1651), cuja imagem se aproxima aqui da pintura a óleo de De Vos para melhor comparação (fig. 9)³⁰.

²⁷.— *Regresso do Egito*, P. P. Rubens (Siege 1577-Antuérpia 1640), óleo/ tela 183 x 121 cm, Hartford Connecticut, Wadsworth Atheneum (Inv. 1938.254).

²⁸.— Segundo Alexandre Vergara na entrada n.º 69 do catálogo *El Arte en la Corte de los Archidukes Alberto de Áustria e Isabel Clara Eugénia (1598-1633)*..., op. cit., p. 238 (rep.).

²⁹.— *Regresso a Nazaré*, Lucas Vorsterman segundo P. P. Rubens, 1620, Harleem, Teylers Museum (Inv. KG 9048).

³⁰.— *Regresso da fuga para o Egito*, gravura de Schelte à Bolswert segundo Gerard Seghers, 54,9 x 42 cm; com dedicatória a D. Filipe de Gusmão em 8 de Fevereiro de 1631 e inscrições na margem inferior “Gerardus Seghers inven.” e ”S. à Bolswert sculp.” e “Cum privilegio”. British Museum, Londres (R,2.95, AN401685). Veja-se a monografia D. Bieneck, *Gerard Seghers 1591-1651. Leven und werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992, p. 187, A73 e p. 188, A74.



Fig. 9 *Regresso da fuga para o Egito*, gravura de Schelte Adamsz. Bolswert segundo Gerard Seghers, (54,9 x 42 cm), dedicada a D. Filipe de Gusmão e datada de Antuérpia, 8 de Fevereiro de 1631. © The Trustees of the British Museum, Londres (R,2.95, AN401685)

Os quadros de Gerard Seghers e Simon de Vos desta invocação são ótimas demonstrações de que a arte da gravura, em particular a gravura de reprodução rubeniana, era considerada como uma espécie de enciclopédia visual. Existiam imagens cobrindo praticamente todos os domínios e aspetos particulares da cultura humana, desde ilustrações da Bíblia a retratos de personalidades

passando por representações da mitologia, vistas urbanas e países, ornamentos, etc. A este propósito, vem ao caso falar de uma chapa de cobre anónima existente em Portugal, no Museu Rainha D. Leonor em Beja, com um *Regresso da Fuga para o Egito*, apresentando extensões na paisagem se comparada com o original de Rubens, o que lhe define a forma horizontal (fig. 10)³¹. No Museu do Prado existe outra lâmina muito semelhante, também de artista desconhecido, que integra uma série de seis placas de vários autores, atribuída à coleção de Filipe V em La Granja de San Ildefonso³². Juntámos estes dois quadros anónimos ao *Regresso da Sagrada Família a Nazaré* de Simon de Vos porque, cada um a seu modo, teem como primeira sugestão o *Regresso do Egito* de Rubens.

2. 2. 1 A Sagrada Família e a moral cristã O tema da Sagrada Família exige algumas considerações. As figuras da Virgem com o Menino e S. José chegaram-nos a partir de referências do Evangelho e textos apócrifos mas cada artista foi fazendo adaptações com base na tradição pictórica, onde também podia entrar o gosto do destinatário ou mesmo a veneração por um determinado artista. Em contexto bíblico, a iconografia da Sagrada Família parte de passagens de S. Mateus e de S. Lucas que nos dão conta da sagrada infância de Jesus (desde a Anunciação e a Visitação, a Natividade, Circuncisão, a Fuga para o Egito e o Regresso da Sagrada Família a Nazaré até ao Menino Jesus entre os doutores).

³¹.— *Regresso a Nazaré*, anónimo, óleo/ cobre 66,3 x 84,8 cm (luz). Beja, no Museu Rainha D. Leonor. Bibl.: Paula M. Leite Santos: «Frans Francken II, Peeter Neefs e Simon de Vos (pintura em cobre nos museus do Porto e Beja)», in *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte* (APHA, 14-17 Nov. 2001), Almedina, 2004, pp. 806 e 814 (fig. 16).

³².— Madrid, Museu do Prado (Inv. 1721, 1722, 1723, 1724 e 3870). Veja-se Matías Díaz Padrón: *El Siglo de Rubens en el Museo Del Prado...*, op. cit., vol. I, pp. 546-559. O Autor refere que já se atribuiu a Van Herp relacionando-o com umas *Bodas de Canã* e um *Batismo de Cristo* (Inv. 3870 e 1722 Museu do Prado) da mesma série madrilenha, mas entretanto concluiu-se que certos aspetos indicavam outra mão, sugerindo-se ainda que a paisagem fosse de um colaborador de maior qualidade que o autor das figuras.



Fig. 10 *Retorno da fuga para o Egito*, autor desconhecido, atelier flamengo do séc. XVII (óleo/ cobre 66,3 x 84,8 cm - luz)
© Museu Rainha D. Leonor, Beja.

Mas na Bíblia as alusões à vida familiar de Jesus, Maria e José são muito escassas e isso deu grande liberdade aos artistas para retratarem a Sagrada Família, em particular no domínio da paisagem de fundo que tinham de recriar recorrendo ao ambiente local ou então à gravura. As figuras nestas representações da Sagrada Família usavam em geral vestes indicativas da era cristã sendo a maioria das vezes idealizadas.

Nalgumas composições há a inclusão de anjos pois atuavam como sinais divinos e, conjuntamente com a natureza especial das pessoas retratadas, serviam para dar uma dimensão espiritual à obra de arte. Com o andar dos tempos, as representações da Sagrada Família foram-se tornando cada vez mais naturais -daí se compreende que o uso de halos tenha diminuído- mas manteve-se o recurso a referências iconográficas da Sagrada Família, como é o caso da profissão de José como carpinteiro, que é vagamente citada na Bíblia (Mateus 13: 55).

Posto isto, cabe perguntar: que outras influências, para além dos textos e da gravura de reprodução, pode ter recebido Simon de Vos para a sua idealização da Sagrada Família? Desde

logo, parece ter ido beber a representações antigas a ideia dos querubins, pormenor de iconografia que neste tema recua pelo menos a 1501-02: refere-se a um episódio da série de xilogravuras da *Vida da Virgem*, de Albrecht Dürer. Retrata a *Sagrada Família no Egito* (fig. 11)³³ pondo em cena José no seu ofício de carpinteiro assistido por querubins que arrumam pedaços de madeira num cesto, enquanto a Virgem costura na companhia de outros anjos. Posteriormente, em 1581, Marten de Vos (Antuérpia 1532-1603) apropriou-se do assunto na sua *Sagrada Família servida por anjos* da série do *Novo Testamento*, onde também deixa ver José a trabalhar³⁴ e, por sua vez, Hieronymus Wierix (1553-1619) trata-o numa estampa da *Sagrada Família* pertencente à série *Jesu Christi Dei Domini Salvatoris Nostrae Infantia*.

Podemos então supor que, próxima ou remotamente, estas fontes visuais influíram na pintura de Simon de Vos, no seu par *Chegada a Belém* e *Regresso da Sagrada Família a Nazaré*, em cujo ambiente idílico entram anjos graciosos como alusão aos ajudantes de José no seu ofício. Os halos são muito discretos e, mesmo quando a segunda peça mostra a imagem radiosa de Jesus, alvo do respeito de Maria e José, é a imagem da Sagrada Família vista como um trio de pai, mãe e filho, que se sobrepõe à santidade do Filho de Deus.

Temos ainda de aprofundar o significado da Sagrada Família em contexto da moral cristã. A figura de José nas obras de De Vos obedece a um novo paradigma pois vem retratado como um homem robusto dando uma ideia de alguém que protege a família. Crê-se que a devoção a S. José possa ter estado na base da própria afirmação do tema da Sagrada Família e, inclusivamente, terá dado origem ao aparecimento de uma imagem diferente do estereótipo medieval do velho José, sempre um pouco distante da Virgem e o Menino... Na época do Renascimento (a que se referem as imagens de gravura atrás citadas com José e Maria no Egito) assiste-se a uma evolução da figura do Pai de Jesus no sentido de o retratar como homem capaz de prover ao sustento da Sagrada Família.

³³.— *Maria e José no Egito* (n.º 13 da Série da *Vida da Virgem*), c. 1501-02, Albrecht Dürer (Nuremberg 1471-1528); xilogravura 29,5 x 21 cm; insc. “AD”. The British Museum, Londres, AN52179001 (n.º reg. H,3.175)

³⁴.— *A Sagrada Família no Egito e anjos* (Série do *Novo Testamento*), 1581, Marten de Vos (Antuérpia 1532-1603).



Fig. 11 *Maria e José no Egito* (n.º 13 da Série da Vida da Virgem, c. 1501-02), Albrecht Dürer; insc. “AD” (xilografia 29,5 x 21 cm) © The Trustees of the British Museum, Londres, AN52179001 (n.º reg. H,3.175)

Na base desta mudança de paradigma parece estar o respeito pelo chefe de família do casamento cristão, independentemente de se tratar de países católicos ou protestantes³⁵. Na Antuérpia católica, por exemplo, está documentada a importância deste culto a S. José vinculado aos círculos jesuítas a que pertenceu De Vos e de que nos fala o catálogo das grinaldas de Daniel Seghers, oportunamente explorado ao longo destas páginas³⁶. Com efeito, uma revisão do documento dita que a dupla de pintores Seghers-De Vos emparceirou na Igreja de Santo Inácio

³⁵.— Sobre esta iconografia pode ver-se o recente estudo de J. M. Hogan: *The iconography of Rembrandt's depictions of the Holy Family (in a domestic setting)*. Tese de Mestrado no Departamento de Arte da Universidade de Queen, Kingston, Ontario, Canadá, 2008.

³⁶.— W. Couvreur «Daniel Segher's inventaris van door hem zelf geschilderde bloemstukken», in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de oudheidkunde deel XX*, 1967, pp. 87-158.

(hoje S. Carlos Borromeu) e nesses encargos foram chamados os melhores artistas a trabalhar nesse templo, considerado como um dos mais importantes da cidade do Escalda. Foi o burgomestre Rockox³⁷ quem patrocinou a Capela de S. José, para onde P. P. Rubens fez um *Regresso da Sagrada Família do Egito*, lugar que hoje é ocupado por uma cópia (fig. 12) e Hendrick van Balen fez para os nichos as pinturas em mármore com a *Fuga* e *Regresso do Egito*. Além do mais existe rasto dos diversos arranjos que uniram Seghers e Simon de Vos ligados à iconografia de S. José, elencados no catálogo das grinaldas desta maneira³⁸

«Para a mesma capela 4 peças com flores para a figura de S. José pelo S^r Simon Devos».

De Vos estava em Antuérpia no primeiro grau da técnica de pintura sobre cobre e existe mesmo um comprovativo dessa sua especialidade em documentos de época, como o inventário de Susanna Willensen, feito em 1657, porque nele se contam treze cobres de Simon de Vos, o que supera de longe outras alusões feitas no mesmo rol a autores de placas de cobre³⁹. Fora de fronteiras não admira que De Vos tenha sido um dos principais embaixadores da pintura em chapas de médio formato⁴⁰.

³⁷.— Nicolaas Rockox (Roeckoux ou Roeckoeck 1560-12 Dez. 1640) graduou-se em Direito na Universidade de Douai em 1584, ano em que ingressou na Guarda Civil em defesa da sua cidade contra Alexandre Farnese. Foi burgomestre de Antuérpia por diversas vezes (1603, 1605, 1608/9, 1611, 1615, 1617, 1621 e 1625) e durante praticamente meio século foi uma figura proeminente da vida pública da cidade.

³⁸.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 118, n.ºs 172-175 «Voor de zelve capel 4 stukken met blommen de figuerkens van S. Joseph van S^r Simon Devos».

³⁹.— J. Wadumn: «Antwerp copper plates», in *Copper as canvas...*, op. Cit., p. 96. O Autor adianta mais quatro cobres de Franz II Francken (1581-1642), um de Peter von Avont (1599-1652), (Maarten?) Pepyn (flamengo 1575-1642/43), Asphoven (?), Paul Bril, Van Lamén, Andries van Aertvelt (Flandres 1590-1652), Henderick van Balen e finalmente um segundo, de Adriaen Brouwer (1605/6-1638).

⁴⁰.— *Idem*, op. cit., p. 99. O Autor esclarece que chapas grandes quer dizer que podiam medir aproximadamente 94 x 103 cm e ficavam mais caras ao comerciante de arte que as comprava ao chapeiro podendo o preço chegar aos 10 guilders cada chapa, o que era já muito elevado.



Fig. 12 *Capela de S. José na Igreja de Santo Inácio de Loiola (atual S. Carlos Borromeu)*
In *Les Beaux Arts dans l'Eglise S. Charles à Anvers*.
Ed. Fabrique d'Eglise S. Charles, 1982.

Apesar da escassez de referências a suportes nos inventários antuerpienses, assume-se que se faziam pinturas sobre cobre com frequência (embora em menor quantidade que painéis e telas) e, nesse ponto, a correspondência entre comerciantes de arte dá boas informações: é o caso da correspondência entre comerciantes da Península Ibérica e Antuérpia mostrando que no extremo ocidental da Europa havia interesse por quadros de devoção pintados em cobre. A facilidade de transporte em vagões era uma das razões para o emprego desta técnica, a que se juntava o atrativo de se pintar numa superfície macia e obter delicados resultados em pintura de flores, paisagens e cenas históricas⁴¹.

⁴¹.— *Idem*, op. cit., p. 101.



Figs. 8 a e 8 b *Regresso da Sagrada Família a Nazaré (pormenores)*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 201 Pin MNSR)



Fig. 8 c *Regresso da Sagrada Família a Nazaré (pormenor)*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 201 Pin MNSR)

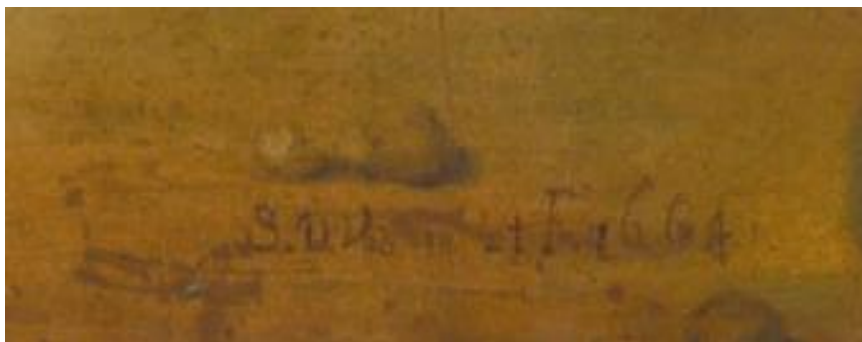


Fig. 8 d *Regresso da Sagrada Família a Nazaré (pormenor da assinatura e data "S. D. V. in et F 1664")*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (1 201 Pin MNSR)

3. Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676) Pintor de costumes e de história, nasceu em 28 de Outubro de 1603 em Antuérpia, cidade onde faleceu a 15 de Outubro de 1676. Foi discípulo de Cornelis de Vos (Antuérpia 1603-1676) entre 1615 e 1620, data em que entrou como mestre na guilda de S. Lucas. A existência de um triplo retrato onde De Vos se faz representar entre dois companheiros, Jan Cossiers e Johan Geerlof⁴², sustenta que passou uma temporada em 1626 em Aix-en-Provence. A composição com figuras a meio-corpo em claro-escuro sugere influência de Caravaggio e abre a hipótese de Simon de Vos ter viajado até Itália. Ele era amigo de Jan Cossiers (Antuérpia 1600-71)⁴³ desde o tempo em que haviam aprendido com Cornelis de Vos, e, quanto a Johan Geerlof, era paisagista na colónia flamenga de Aix. Como é sabido, estes *Fiamminghi* eram atraídos pelo contato direto com a pintura italiana e era normalmente com esse fim que seguiam o eixo Antuérpia-Roma podendo passar por cidades provençais. Entre 1629 e 1642 Simon de

⁴².— *Fumadores e bebedores*, 1626, Simon de Vos, óleo/tela 63 x 93 cm; ass. e dat. na mão do autor "Fecit Simon Cossiers Geerlof Anno 1626". Hist.: Doação Cottini em 1899. Paris, Museu do Louvre (Inv. 1 166).

⁴³.— Jan Cossiers (1600-1671) fez a sua aprendizagem primeiro com o pai, Anton Cossiers (c. 1604-1646), e depois com Cornelis de Vos tendo partido em viagem para França onde se fixou em Aix-en-Provence e pôde conviver com Abraham de Vries (1590-1650/62). Seguiu-se Roma, onde surge referido em Outubro de 1624. Por volta de 1626 regressou a Aix onde contactou com o humanista Nicolas-Claude Fabri, que o recomendou a P. P. Rubens. A Antuérpia voltou em Novembro de 1627 a que se seguiu a admissão como mestre na guilda de S. Lucas. Casou uma primeira vez em 1630 e por uma segunda, dez anos depois.

Vos teve seis discípulos, ao que consta, entre os quais sobressai o nome de Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679). Casou em 1628 com Catarina, irmã do pintor Adriaen van Utrecht.

Deu-se a conhecer como artista elegante e com destaque social na *Iconografia*, num retrato gravado por Pontius publicado por Gillis Hendrix⁴⁴. Na metrópole célebre no mundo da edição, a imagem de De Vos era difundida com uma legenda que aponta para a sua área de perícia: um pintor de Antuérpia consagrado à figura humana tanto em grande como em pequena dimensão. E é numa posição muito favorável que em 1661 Cornelis de Bie lhe traçou o perfil no *Het Gulden Cabinet*⁴⁵. Pintor que agradava a príncipes e reis, com obra espalhada em todo o mundo sendo muito estimado na sua cidade-natal, eis a forma como Simon de Vos era visto pelos pares. Sabe-se ainda que ao longo da vida foi favorecido pela sorte: era proprietário de diversas casas e legou considerável maquia a igrejas e conventos⁴⁶.

O elenco de peças que conhecemos faz-nos cientes da duração de uma carreira que rondou aproximadamente quatro décadas⁴⁷. Entre as obras que chegaram até hoje, a primeira datada e assinada por Simon de Vos é uma tábua de cerca de 1624 e refere-se a umas *Bodas de Canaã*, firmada “S. D. Vos in et F” da qual correram versões⁴⁸. Depois temos outra tábua com *Obras de Misericórdia*, datada «S. D. Vos in. et F. 1635», também oriunda da coleção régia polaca no Palácio Lazienki, em Varsóvia⁴⁹, e, do mesmo assunto, correram versões de autor que anunciam um modo de disposição de grupos de figuras em pirâmide que ficou como uma das principais marcas identificativas do flamengo. Sensivelmente entre 1628-40 Simon de Vos penetrou no género de quadros da vida social. Uma *Alegre companhia* do Museu do Hermitage traz muitos elementos

⁴⁴.— *Retrato de Simon de Vos*, Paulus Pontius segundo Van Dyck, 24 x 15,6 cm; insc. “SIMON DE VOS/ PICTOR IN HUMANIS FIGURIS MAIORIBUS/ ET MINORIBUS ANTUERP”; subs. à esq.^a “Ant. van Dyck pinxit/ Paul du Pont sculp” e à dir.^a “Cum privilegio”. Bibliothèque Royale de Belgique (S.IV 26092).

⁴⁵.— Cornelis de Bie: *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const...*, op. cit., p. 159.

⁴⁶.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 62.

⁴⁷.— Para a localização das obras consultámos dicionários de referência e as rubricas «Vos, Simon de» *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1940, p. 443; *Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise*. Paris, Larousse, 1989, p. 462; Christine van Mulders: «Vos, Simon de», in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan Publishers Ltd., vol. 32 (1996), pp. 712, 713; E. Bénézit: «Vos, Simon de», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 14, p. 348.

⁴⁸.— J. Michalkowa: «Les tableaux de Simon de Vos...», op. cit., p. 2 (fig. 3).

⁴⁹.— *Idem*, op. cit., p. 4 (fig. 6).

pessoais, desde logo a cenografia e os detalhes de natureza-morta, que mostram afinidades com outras cenas festivas em torno do serviço à mesa, pois um dos temas prediletos de De Vos eram as hospedarias com indivíduos bebendo, fumadores e jogadores. Podiam ter uma dimensão moral, onde entram as versões do *Filho pródigo*, de que a tela do Museu de Berlim é a parangona assinada de 1635⁵⁰. Traçar uma panorâmica da obra de De Vos significa falar não só na cena religiosa tratada de modo costumeiro como ainda da mitologia, acompanhando uma linha de gosto propagada entre os meios humanistas. Nesta vertente profana, concretamente em motivos ligados aos bacanais, toma-se por referência uma alegoria ao Amor *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, assinada e datada de 1635, na Galeria Nostitz de Praga⁵¹.

O assuntos religiosos superam em quantidade os temas seculares. Desde logo impõe-se a participação de De Vos no círculo jesuíta em 1631 que demonstra o catálogo das grinaldas de Daniel Seghers⁵², onde se diz que ambos emparceiraram na feitura de duas cartelas com variedade de flores para dar à Infanta Isabel por ocasião da sua visita à Casa Professa de Antuérpia acompanhando Maria de Médicis, quadros esses levados para Espanha por D. Francisco Manuel de Melo⁵³. Como vimos na abordagem à iconografia de S. José, o documento dita que a dupla Seghers-De Vos alinhou no programa decorativo da capela dessa invocação na Igreja de Santo Inácio, com nada menos que quatro peças florais. Sendo o templo de fundação recente, a Companhia valorizava os seus próprios santos e invocava o beato Aloísio de Gonzaga numa capela, de cuja pintura se encarregou Daniel Seghers para fazer um festão de rosas e cardos para uma *Coroação de Cristo* de De Vos⁵⁴. E para o altar do beato Stanislaus Kostka, jesuíta polaco que viria a ser consagrado como padroeiro dos noviços, o pintor De Vos voltou a alinhar com Seghers: coube-lhe pintar uma *Nossa Senhora das Dores* para a zona nuclear do festão de rosas, tal

⁵⁰.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 58 (fig. 22).

⁵¹.— J. Michalkowa: «Les tableaux de Simon de Vos...», op. cit., pp. 16 e 17.

⁵².— W. Couvreur «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., pp. 87-158.

⁵³.— *Idem*, op. cit., pp. 109, 110, nota 99, n.^{os} 117-118 «twee voor onze Princesse Infante op doek in d'een had S^r Simon Devos distelen en stekende bloemen geschildert, in d'ander waeren alle soorten van bloemen ronde kransen die Don Francisco De Mello heeft mede gedragen in Spagnien».

⁵⁴.— *Idem*, op. cit., p. 118, n.^o 176 «boven den altaer van B Alowisius een feston van distelen en roosen waer in is geschildert een Krooning van Christus van Devos Vos». Poderá ser a *Grinalda de flores e cardos com Cristo escarnecido*, c. 1643, óleo/ tela 131 x 103 cm. Nasher Museum of Art at Duke University (1998.22.8).

como vem anunciado no catálogo das grinaldas⁵⁵. Nesta década de 1640, que parece ser já bastante produtiva em obras religiosas, ao invés do que se pensava, podemos eleger entre as peças marcadas que chegaram até hoje uma *Assunção* de 1641, à qual J. Michalkowa teceu rasgados elogios comentando as coleções polacas⁵⁶. A maneira como De Vos desenvolve uma certa afetação estilística adaptava-se a representações sentimentais de martírios de santos, de que é paradigma o *S. Paulo* do Museu de Antuérpia, de 1648⁵⁷. Entre outros temas de inspiração piedosa citam-se como derradeiros casos datados uma *Ressurreição de Lázaro* de 1651 e uma *Subida da Cruz* de 1661, vendidas em Londres na Christie's, respetivamente em 1954 e 1949⁵⁸.

A obra de Simon de Vos irradiou para o mundo hispânico. Sendo conhecida através de algumas fontes literárias, restam poucas obras para apreciar, entre as quais a série da *Criação do Mundo* para a Catedral de Sevilha que Matías Díaz Padrón publicou, a qual rondará a data de 1664 e a que se junta uma *Santa Catarina* para Salamanca, que D. Manuel Gomez Moreno deu a conhecer⁵⁹, enquanto que em regiões além do atlântico mestre Angulo notificou em Lima uma *Circuncisão*, feita em 1639, existente no Mosteiro da Imaculada⁶⁰.

⁵⁵.— *Ibidem*, nota 146, n.º 177 «Een feston van distelen en Roosen voor den altaer van den H Stanislaus waer in is een Maria met de representatie der instrumenten van de passie van St Simon Devos».

⁵⁶.— J. Michalkowa: «Les tableaux de Simon de Vos...», op. cit., p. 12.

⁵⁷.— *Martírio de S. Paulo*, Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676), óleo/ cobre 66 x 84 cm; ass. e dat. em baixo, à dir.^a “Simon de Vos in et 1648”. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 877).

⁵⁸.— F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de genre au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 60.

⁵⁹.— M. G. Moreno: «Santa Catarina de Simon de Vos en el convento carmelita de Bracamonte», *Provincia de Salamanca*, 1967, p. 455 (cit. por M. D. Padrón: «Simon de Vos en la Catedral de Sevilla...», op. cit., p. 402).

⁶⁰.— D. Diego Angulo: «Un quadro de Simon de Vos en Lima...», op. cit., p. 414.

3.ª PARTE

PINTURA FLORAL E ANIMALISTA

Capítulo X

Grinaldas de flores de Daniel Seghers
para a *Virgem com o Menino e S. João Batista e*
***Apoteose de Santo Inácio* de Cornelis Schut**

O principal objetivo deste ensaio é fixar o ambiente histórico-artístico de duas obras do Património Municipal do Porto, designadas por *Virgem com o Menino e S. João Batista* e *Santo Inácio de Loiola venerado por anjos com cercadura de flores*, documentadas na coleção Allen com menção de assinatura de Daniel Seghers. Por altura da fundação do Museu Allen saíu a lume na Bélgica um documento fundamental para a compreensão da obra deste artista, o *Catálogo de grinaldas que eu próprio pintei e para quem* ('Cataloge van de Bloem-sukken, die ik selfs met mijn hand heb geschildert en voor wie?'). Este catálogo das grinaldas é conhecido por uma cópia, dantes pertencente a um notário de Antuérpia chamado Antonius Joannes Steenecruys, cujas coleções de arte e livros foram leiloadas entre 1839-40. A cópia em neerlandês foi transcrita e publicada por W. Couvreur em 1967¹ e, portanto, para resolver o problema de reconhecimento inventarial da *Virgem com o Menino e S. João Batista e Santo Inácio venerado por anjos numa cercadura de flores* foi necessário proceder à sua tradução para a língua portuguesa². Num sentido geral também houve um esforço de revisão da carreira daquele que pintava com as vestes de jesuíta, e, ainda nesse aspeto, o catálogo das grinaldas revelou ser um documento de trabalho extremamente

¹.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., pp. 87-158.

².— Tradução para a língua portuguesa de Helena Bollen com a colaboração de Maria Palmira Soares, graças a quem devemos a interpretação da transcrição do catálogo das grinaldas em flamengo antigo bem como a tradução dos comentários de W. Couvreur em neerlandês.

importante. Põe-nos ao corrente da atualidade artística entre 1630-40 prosseguindo até cerca de 1654 com desfecho no ano da morte do artista atestada na última página “A° 1661”. Uma avaliação global da tradução permite agrupar obra feita para destinatários de vária ordem, desde vultos do clero em Roma e igrejas da Companhia de Jesus nos Países Baixos passando pelas cortes e nobreza europeia, onde se distinguem os governadores na corte de Bruxelas sob o Cardeal Infante D. Fernando e Filipe IV. Naturalmente muitas destas obras dispersaram-se e ter-se-ão perdido ao longo de vários séculos, razão pela qual insistimos na noção de que o catálogo das grinaldas é uma fonte extraordinária: descreve os temas e os destinos das obras do mestre da flor em 239 títulos de coroas, vasos e grinaldas.

1. *Grinalda de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* Por volta de 1640 Daniel Seghers trabalhava no seu mais importante encargo, a Igreja de Santo Inácio de Loiola³, atualmente S. Carlos Borromeu, considerada como bastião da Companhia de Jesus na Flandres (fig. 2). O interior foi concebido como igreja de salão segundo o modelo da Chiesa del Gesù em Roma (fig. 3). Tendo sido edificada sob o signo do catolicismo reformado, a Igreja de Santo Inácio era considerada como o mais moderno templo de Antuérpia e foi verdadeiro alforde de vocações e talentos⁴.

³.— Santo Inácio de Loiola (1491-1556) Fundador da Companhia de Jesus. A partir da sua máscara funerária, Alonso Sánchez Coello estabeleceu o tipo que se repetiu posteriormente. Os seus atributos são o coração em chamas, as siglas da Companhia (IHS) lançando raios luminosos ou as que evocam a divisa da mesma (A.M.D.G. = *Ad maiorem Dei Gloriam*). A ampla expansão jesuítica durante a Reforma Católica foi causa de uma abundante iconografia do fundador. O *Triunfo de Santo Inácio* é um tema tipicamente barroco e segundo esse gosto houve preferência em vestir o santo com ornamentos litúrgicos, em vez da sóbria sotaina. Segundo F. Revilla: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Ed. Cátedra, 2007, p. 301.

⁴.— É por excelência a igreja de Rubens, não só como pintor mas também como criador dos elementos escultóricos sendo emblemática a cartela da fachada. Diversas imagens do século XVII mostram o esplendor da igreja, mas foi destruída em 18 de Julho de 1718 por um incêndio tendo desaparecido as 39 pinturas de Rubens no teto e muitas peças de mármore foram destruídas (esforços de reconstituição foram feitos num restauro em 1980).



Fig. 1 a *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* (pormenor de botões e borboleta)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
(2 Pin CMP/ MNSR)

Seghers, o novo paradigma da especialidade da flor, esteve ao lado de Rubens na *Capela de Nossa Senhora* e pôde ombrear com os pintores de história contemporâneos, que surgem como seus colaboradores no catálogo das grinaldas pela seguinte ordem: Gérard Seghers (Antuérpia 1591-1651), Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676), Cornelis Schut (Antuérpia 1597-1655), Erasmus Quellinius (Antuérpia 1607-1678) e Thomas Willeboirts Booschaert (Bergen-op-Zoom 1614-Antuérpia 1654).

Mas entre os pintores da sua geração, o jesuíta foi a pedra angular como principal ornamentista da Casa Professa: a ocupação que a sua obra tinha no interior da Igreja de Santo Inácio pode aferir-se sob posições 161.^a a 181.^a e 196.^a a 197.^a do mencionado catálogo das grinaldas⁵.

A *Capela de Nossa Senhora* (poupada a um incêndio em 1718) foi doação de Godefridus Houtappel, senhor de Ranst, em 1625 sendo o tabernáculo oferecido como voto à Mãe de Jesus pelos arquidukes Alberto e Isabel⁶. A pintura central era uma *Assunção* de Rubens⁷ que confrontava com uma *Circuncisão* de Cornelis Schut (ainda subsiste no local) e se fundia com pintura de autores coevos e a decoração esculpida em mármore de Robert e André Colijn de Nole, oferta das senhoras Houtappel em 1635. Na capela havia duas tábuas com cartelas de rosas por Daniel Seghers e centros de Cornelis Schut, descritas do seguinte modo no catálogo das grinaldas⁸:

«Mais duas cartelas só com rosas sobre painéis; uma com uma imagem de Maria e S. João pelo S^r Schut e outra de S. José».

⁵.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., pp. 117 e 120.

⁶.— *Les Beaux-Arts dans l'Église S. Charles à Anvers*. Édition de la Fabrique d' Eglise S. Charles, 1982 («Une visite à l'Église Saint-Charles Borromée à Anvers» por Rudi Mannaerts).

⁷.— A *Assunção* bem como os *Milagres dos santos Inácio e Francisco Xavier* por P. P. Rubens foram adquiridos em 1776 pela Imperatriz Maria Teresa de Áustria que os transportou para Viena. Cf. *Die Gemäldegalerie des Kunthistorischen Museums in Wien*. Verzeichnis der Gemälde, Edition Christian Brandstätter, 1991.

⁸.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 117, n.^{os} 162 e 163 «nog twee cartellen op panneel uijtgesneden d'een met een Maria beeldecken en S. Jan van S^r Schut, d'ander van den H Joseph de twee cartellen niet dan van roosen».



Fig. 2 Igreja de Santo Inácio de Loiola
In *Les Beaux-Arts dans l'Eglise S. Charles à Amers*. Ed. Fabrique d'Eglise S. Charles, 1982.

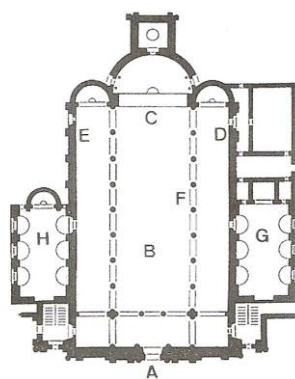


Fig. 3
Planta da Igreja de Santo Inácio

- A Pórtico
- B Nave central
- C Capela mor
- D Capela de S. José
- E Capela de S. Francisco Xavier
- F Púlpito
- G Capela de Nossa Senhora
- H Capela de Santo Inácio



Fig. 1 *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista*, Daniel Seghers e Cornelis Schut (óleo/ mad. 107 x 76,5 cm). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (2 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P
- IFN 2 980 (foto: J. Pessoa, 2001)



Foto: Teófilo Rego (cl. 864 p. b)

Resultou muito positivamente a consulta a este 162.º ponto do repertório de obras. Permite-nos fazer a proposta de identificação da tábua do Património Municipal do Porto *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* (fig. 1)⁹ em suporte de madeira de carvalho. A peça deve

⁹.– Autores: Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) e Cornelis Schut (Antuérpia 1597-1655). Título: *A Virgem com o Menino e S. João com grinaldas de flores*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Madeira. Técnica: Óleo. Insc.: A observação com lâmpada monocromática de sódio não revelou inscrições. Estado de conservação: Suporte original em madeira de carvalho, com grande fenda no painel em altura, canto sup. esq.º, além de outras na mesma zona e no canto sup. Esq.º do centro. Sinais de infestação por insetos e, no reverso, verifica-se que o suporte resulta da união de três tábuas, com veio no sentido do comprimento do painel. Manchas de cola. O suporte do quadro central é igualmente de carvalho, com veio no mesmo sentido da prancha. A camada cromática mostra obscurecimento por sujidade e disseminação de pontos de humidade (bolor) decorrentes de variações higrométricas bruscas a que esteve sujeita em zona de exposição. Devido às fendas do suporte verificou-se destacamento de película (canto sup. esq.º). Detetaram-se pequenas falhas no cromatismo no centro. Moldura com perfuração no bordo superior, ao centro. Descamação da folha de ouro e pequenas lacunas no entalhamento. Reforços nos ângulos pelo reverso. Vestígios de infestação por inseto (caruncho). Fixação do suporte por molas. Grade em madeira de carvalho original com duas traves de sustentação da prancha; diversas perfurações. Conclui-se sobre o mau estado de conservação da obra sendo urgente o tratamento da peça. Dimensões: 107 x 76,5 cm; 125,3 x

ter feito par com a tábua *Grinaldas com S. José e o Menino, coroado por anjos*, tendo sido ambas vendidas em Antuérpia a 20 de Maio de 1777; nesse catálogo da venda dos jesuítas há referência aos anjos e a frutos para oferecer ao Menino, o que corresponde à descrição do quadro central do floreiro do Porto¹⁰.

A pequena tábua de Cornelis Schut (mede 42,3 x 32,6 cm) não está assinada mas o artista gravou o seu desenho, com reserva de direitos de autor¹¹ como se vê pela inscrição da margem “Corn. Schut inu cum privilegio” (fig. 4)¹². Tendo sido realizada em Antuérpia em 1640, a composição mostra aspetos originais, entre os quais se distingue a interligação dos dois registos - celeste e terrestre- através de um fluxo contínuo de figuras (diferente da divisão horizontal de obras anteriores dentro do género religioso).

Numa descrição de pormenor temos a Mãe de Jesus sentada com o seu amplo manto numa elevação de terreno junto a uma árvore. Tem o olhar baixo em sinal de atenção ao Menino que está apenas amparado por um pano deixando ver as formas graciosas do corpo. O pequeno S. João Batista vem da esquerda com o cordeiro e toca o pé direito de Jesus; traz a cruz e filacteria *Ecce agnus Dei*. Dois anjos sobrevoam a cena e outros dois planam entre os ramos da árvore. O jogo de expressões converge no Filho de Deus, que atira os braços ao primo num gesto afetuosos,

95 cm (totais). Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (2 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 269 Cat. 1844: Família Sagrada; *id.*, Inv. 1849: Floreiro com a Família Sagrada no centro 41 1/2 pollegadas de alto por 47 pollegadas de comprido = panno/ 120\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Orig. por C. Schut e D. Seghers; *id.*, Guia 1902; n.º 2 Inv. 1938-39: *id.*; Museu Nacional de Soares dos Reis: *id.* Bibl.: Cat. 1853, p. 57, n.º 269; GUIA, 1902, p. 71, n.º 269; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 141, 142; VITORINO, P.: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Rev. Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), p. 91.

¹⁰.— A pintura *Grinaldas com a Virgem, o Menino e S. João Batista* e as *Grinaldas com S. José e o Menino coroado por anjos* são dadas como obras não localizadas na monografia de G. Wilmers: *Cornelis Schut (1597-1655). A Flemish Painter of the High Baroque*. Brepols, 1996, que as cataloga nas obras apenas conhecidas por fontes, a págs. 200 e 201 (B281 e B282) sendo de menores dimensões que a tábua do Porto medindo no total 92 x 67,7 cm.

¹¹.— O desenho conserva-se em Hamburgo (Kunsthalle) e vem reproduzido na monografia de G. Wilmers: *Cornelis Schut (1597-1655)*..., op. cit., p. 430 (embora atribuído a Cornelis Schut, o *Jovem*?).

¹².— *A Virgem, o Menino e S. João Batista*, gravura de Cornelis Schut, 28,3 x 20,9 cm, ass. na margem inferior, à esq.: «Corn. Schut inu cum privilegio». British Museum, Londres (AN127307001).

como se quisesse desprender-se do regaço materno —é daí que vem a reação de afeto da Mãe que tenta mostrar-lhe uma rosa levando a mão à frente. Em baixo junto ao manto azul traz frutos (uvas e peras) para dar ao Menino. O colorido é característico de Schut, feito de tons discretos onde domina um amarelo acizentado. A mística mariana relaciona-se com as rosas e o fundo sobrenatural¹³.

Para este quadrinho independente realizado por C. Schut, o mestre da flor pintou três grinaldas com preponderância de rosas, um dos atributos principais da Virgem no imaginário religioso¹⁴. Os brancos botões de rosa imprimem leveza ao arranjo e juntamente com a bola-de-neve (ou noveleiro) combinam com a sagrada infância representada no quadro nuclear. Três borboletas relacionam-se com as flores sagradas e nesse sentido costumam ser interpretadas como evocação da Salvação¹⁵. Seghers mostra o seu talento especial para representar rosas brancas, folhas e caules, particularmente a hera trepadeira, motivo relacionado com a ideia de eternidade¹⁶. Uma gama de cores agradável, efeitos de transparência, a leveza e elegância da folhagem, as mariposas —tudo era ponderado ao nível da composição, desenho e colorido. Concentrando atenções na cartela, vemos que segue o padrão de enrolamento da moldura patente na estampa com que Seghers se deu a retratar a Jan Lievens, difundida por Pontius antes de 1645 (fig. 11 a). Quanto ao facto de se tratar de uma montagem, i.e., do artifício pictórico que

¹³.— Sobre alegoria floral consultámos em especial *Symbolique & botanique. Le sens caché des fleurs dans la peinture au XVII^e siècle* (cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Caen, 9 Jul.- 26 Out. 1987, por Alain Tapié, C. Joubert *et. al.*).

¹⁴.— Na tradição cristã, a rosa vem ligada à imagem de Nossa Senhora e reenvia para a antiga lenda segundo a qual, antes do pecado original, a rosa era privada de espinhos e a Virgem era considerada como uma “rosa sem espinhos” por não ter sido tocada pelo pecado original (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli*, Milão, Electa, 2003, p. 118 e sgg.). No livro do *Eclesiástico* há expressões atribuídas à Virgem tais como «Rosa mística» -litanias lauretanas- e «Rainha do Rosário» sendo as rosas brancas para os mistérios gaudiosos, vermelhas para os dolorosos e douradas para os gloriosos (cf. L. Bartoli: *La Chiave*. Trieste, ed. Lint, 1998, p. 189).

¹⁵.— No imaginário religioso o significado da borboleta deriva da metamorfose das crisálidas em insetos alados, interpretados como símbolos de ressurreição e salvação (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 330 e sgg.).

¹⁶.— A folha perene da hera é motivo de eternidade, e, como planta trepadeira, vem associada à fidelidade e afeto perene (cf. L. Bartoli: *La Chiave...*, op. cit., p. 185; L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 50 e sgg.).

faz incluir um quadro dentro de outro, será matéria a que faremos referência no ponto X. 3 com ilustração de pormenor (fig. 1 c).

Retomando o alinhamento do inventário referente à *Capela de Nossa Senhora*, vemos que mais duas cartelas de Seghers decoravam centros em baixo-relevo com a imagem de Maria por Abraham van Diepenbeeck (Hertogenbosh 1596-Antuérpia 1675)¹⁷. Devem ter sido as obras retiradas em 1776 para o Museu de Viena de Áustria¹⁸ e isso é matéria a que voltaremos no comentário a uma *Grinalda de flores com Maria, o Menino e Sant'Ana* (fig. 7) enquadrado na técnica especial de montagem de um quadro dentro de outro. O pintor jesuíta abasteceu ainda a comunidade com mais duas cartelas, uma só com rosas e outra com diversas flores, o que significa que tinham o centro vazio¹⁹. Concluindo acerca do interior da capela, há que dizer que neste revestimento subsistiram as dez pequenas *Cenas da vida de Virgem* pintadas na pedra mármore do altar por Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-1632)²⁰. Mas no conjunto era certamente P. P. Rubens que impunha a sua presença como artista liderante do mundo católico: numa obra de grandes dimensões era assistido por Seghers, conforme desvenda em lugar 161.º o catálogo das grinaldas ao apontar uma grande peça na qual Rubens pintou uma imagem de Maria com anjos suportando festões²¹. Esta colaboração não deve ter ultrapassado o fim de Abril de

¹⁷.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 117, n.ºs 164 e 165 «nog twee cartellen met Maria beeldeken van barleef van S^r Diepenbeeck».

¹⁸.— *Maria, o Menino e Sant'Ana entre ramos de flores*, Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) e Abraham van Diepenbeeck (Hertogenbosh 1596-Antuérpia 1675), óleo/ mad. carvalho 82,5 x 54,5 cm. Proveniente da Igreja de Santo Inácio em Antuérpia tendo sido retirada em 1776. Kunsthistorischen Museum de Viena (Inv. 553). *Grinalda de flores com Maria, o Menino e Sant'Ana*, D. Seghers e E. Quellinius, óleo/ mad. 82,5 x 54,5 cm, Kunsthistorischen Museum de Viena (Inv. 554).

¹⁹.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 117, n.ºs 166 e 167 «nog twee festons d'een van roosen en d'ander van diverse blommen».

²⁰.— As dez pequenas *Cenas da vida da Virgem* pintadas na pedra-mármore do altar são de Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-1632). O banco da comunhão tem um lavor naturalista (flores, espigas e uvas) do mármore.

²¹.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 117, nota 141, n.º 161 «in onze kerke van t'huijs van Professie een groot stuk daer Mijn Heer Rubbens in heeft geschildert een Maria beeld en Engelen die festons dragen. Voor ons L. Vrouwe capel».



Fig. 4 *A Virgem, o Menino e S. João Batista*, gravura de Cornelis Schut (28,3 x 20,9 cm), ass. na margem inferior, à esq. «Corn. Schut inu cum privilegio»
© The Trustees of the British Museum, Londres (AN127307001)

1635²² e um século depois ainda se expunha no local. Sabêmo-lo porque, por volta de 1753, foi vista por J. B. Descamps que a registou assim em *La vie des Peintres flamands*²³:

«On voit dans l'Eglise des Jésuites d'Anvers le Chef-d'œuvre du Frere Seghers, c'est une guirlande de fleurs: Tout ce qu'on peut voir dans la nature, dans une & l'autre saison, se trouve ramassé avec choix dans ce Tableau; fleurs, fruits, insectes, tout y est du plus grand fini: Rubens a peint au milieu la Vierge & l'Enfant Jesus.»

²².— Rubens tinha a seu cargo a decoração da cidade para a entrada triunfal de D. Fernando mas nessa ocasião estava doente e a seguir retirou-se para Steen.

²³.— J. B. Descamps: *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vols. Paris, 1753-1764, p. 394.

A obra comentada neste texto de Descamps é fruto de uma colaboração entre dois grandes mestres como era frequente no século XVII: o centro com a Virgem e o Menino venerada por anjos de Rubens e o enquadramento floral de Seghers. Pela descrição podemos imaginar que a diversidade de cores cumpria o seu papel primordial no ritual da missa integrando-se na imaginária e na ornamentação da capela. E a representação mariana não andaria longe da *Madona honrada por anjos* pintada em ardósia por Rubens em 1607 para o altar da Chiesa Nuova em Roma. Basta ver o esboço pertencente ao Gabinete de Estampas do Louvre que define perfeitamente a forma de uma imagem miraculosa dentro duma moldura, esquema esse que deve ter inspirado a técnica de montagens seguerianas de um quadro dentro de outro em madeira. A mesma fórmula ele também adaptou à pintura sobre tela de grande dimensões estendendo-a à iconografia inaciana, como seguidamente veremos, no ponto 2 (fig. 6).



Fig. 1 b *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* (pormenor de rosa e borboleta)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (2 Pin CMP/ MNSR)

2. *Grinaldas de flores com a Apoteose de Santo Inácio* Passámos em revista o catálogo das grinaldas e encontrámos apenas uma descrição que se aproxima do painel do Porto, denominado *Grinaldas de flores com a Apoteose de Santo Inácio de Loiola* (fig. 5)²⁴. Tem assinatura e

²⁴.— Autores: Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) e Cornelis Schut (Antuérpia 1597-1655). Título: *Grinaldas de flores com Santo Inácio de Loiola venerado por anjos*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII (1640). Suporte: Madeira. Técnica: Óleo. Insc.: Ass. e dat. na zona lateral inf. esq^a, junto a uma flor «D. eghers 1640» (a letra S parece estar

data na zona inferior, à esquerda junto a uma flor «D. eghers 1640» em que a letra S parece estar encoberta pela flor. No alinhamento do inventário as obras da *Capela de Santo Inácio* seguem-se às da *Capela de Nossa Senhora*. Descreve-se na 169.^a posição um painel semelhante ao do Município do Porto²⁵:

«Para a capela de Santo Inácio uma cartela sobre um painel com uma cercadura, no qual o S^r Schut pintou o Santo numa glória de anjos».

Em volta de um pequeno quadro interior (tábua 42,5 x 32,5 cm), realizado por C. Schut com a representação de Santo Inácio em glória, Seghers pintou três grinaldas de flores. Segundo uma interpretação religiosa, as rosas reservam-se à pureza de Maria, “rosa sem espinhos” nunca tocada pelo pecado original, enquanto os narcisos podem ser uma alusão à dor da Mãe de Jesus²⁶; as três borboletas dão vida à cena mas na alegoria floral podem ser consideradas como emblemas

encoberta pela flor). Estado de conservação: Deficiente. Suporte em madeira de carvalho resultante da união de três tábuas, com duas grandes fendas na face principal, no sentido da altura da prancha, localizadas nas zonas laterais, sup. esq.^a e inf. dir.^a. A fissura da lateral esquerda é profunda abrangendo a totalidade da estrutura. Manchas de cola no reverso. Quadro central igualmente em madeira de carvalho. Camada cromática com obscurecimento por sujidade e lacunas decorrentes da tração do suporte que originou as fendas; outras falhas abrangem a película e a base (branca), caso das zonas superior e inferior. Inúmeras manchas de bolor devido a instabilidade higrométrica. Grande repinte na lateral direita, junto ao centro. Retoques em diversos pontos. Rede fina de craqueluras, em especial nos espécimes florais. Enfolamento da policromia, nomeadamente ao nível dos elementos vegetais que orlam a cartela. Moldura em madeira de carvalho com vestígios de infestação. Reforços nos ângulos pela parte do reverso. Diversas perfurações. Molas de fixação. Grade original em madeira de carvalho com diversas perfurações. Duas traves de sustentação do suporte. Dimensões: 107 x 76,5 cm; 126 x 95 cm (totais). Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (7 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 145 Cat. 1844: S. Philipe Neri, e flores; *id.*, Inv. 1849: Flores tendo no centro S. Ignacio de Loyola entre anjos 38 pollegadas de alto por 27 pollegadas de largo = taboa/ 120\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Orig. por C. Schut e D. Seghers, 1640; *id.*, Guia 1902; n.º 7 Inv. 1938-39: *id.*; Museu Nacional de Soares dos Reis: *id.* Bibl.: Cat. 1853, p. 33, n.º 145; GUIA, 1902, p. 71, n.º 145; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 141, 142; VITORINO, P.: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Porto», *Rev. Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), p. 91.

²⁵.— W. Couvreur: «Daniel Segher’s inventaris...», op. cit., p. 117, n.º 169 «Voor de capel van den H Ignatius een cartel op een panneel uijtgesneden daer in is geschildert van S^r Schut S^{tus} Ignatius in een glorie van Engelen».

²⁶.— Na iconografia cristã, o narciso pode aparecer em cenas da *Anunciação* ou do *Paraíso terrestre* para significar o triunfo do amor divino e da vida eterna sobre a morte, o egoísmo e o pecado (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 82 e sgg.). Mas na origem o significado do narciso radica no conto mitológico de Ovídio em torno do Amor próprio: segundo a lenda, Narciso enamorou-se da sua imagem refletida na água encantando-se de amor de si mesmo até à morte.



Fig. 5 *Grinalda de flores com a Apoteose de Santo Inácio*, Daniel Seghers e Cornelis Schut (óleo/ mad. 107 x 76,5 cm; 126 x 95 cm totais), ass. e dat. "D. [S]eghers 1640". Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (7 Pin CMP/ MNSR) © Instituto dos Museus e da Conservação, I. P IFN 1 026 (foto: J. Pessoa)



Foto: Teófilo Rego (cl. 866 p. b)

do renascer espiritual; de cada uma das grinaldas em torno da imagem de Santo Inácio brotam tulipas²⁷, a espécie mais frequente na pintura flamenga a que costuma estar associada a metáfora do amor divino. Os cravos da grinalda inferior podem ser interpretados como signos de sacrifício: sendo considerada como “flor de Deus” (a forma do cravo sugere um dos instrumentos da Paixão) será essa uma interpretação possível no contexto inaciano²⁸.

²⁷.— Tulipa, símbolo do amor ligado a uma lenda persa, mas a que pode estar associada, segundo alguns estudiosos, a metáfora do amor divino. Na pintura flamenga do século XVII são as espécies mais frequentes e crê-se que, devido à sua rara beleza, estas flores importadas da Pérsia são mensagem da caducidade da vida nas *vanitas* (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 82 e sgg.). Num sentido religioso há quem considere a tulipa, flor muito conhecida, como um emblema do renome (cf. L. Bartoli: *La Chiave...*, op. cit., p. 190).

²⁸.— Cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 115 e sgg.

Inácio de Loiola é representado em apoteose mística²⁹ venerado por anjos, nos termos da iconografia assuncionista que aqui glorifica o fundador e autor das constituições jesuítas³⁰. Notar que a composição da glória de Santo Inácio –no registo superior dois anjos levam a coroa e um deles segura ainda uma palma enquanto na zona inferior planam quatro anjos em que dois deles seguram o atributo- é exactamente a mesma disposição que aparece, em posição invertida, numa gravura de Cornelis Schut com a apoteose de S. Lourenço³¹, por sua vez relacionada com a representação do *Martírio do santo coroado de flores por anjos*, ambas as composições só conhecidas por gravura visto terem desaparecido da igreja dessa invocação em Colónia.

Conciliando a imagem, a matéria do painel e a autoria, vemos que é uma conjugação de fatores absolutamente única no catálogo das grinaldas. Tal como sucedeu às *Grinaldas com a Virgem, o Menino e S. João*, esta obra foi vendida pelos jesuítas em 20 de Maio de 1777 e perdeu-se-lhe o rasto³² até entrar na coleção Allen. Mas não há dúvida sobre o acerto entre a descrição da tábua do Porto e a obra de Seghers-Schut realizada para a capela inaciana da Igreja de S. Carlos Borromeu. Falta ainda acentuar uma nota relativamente ao estado de conservação do painel: são de lastimar antigos repintes que alteraram dramaticamente a pintura original de muitas flores desvalorizando imenso a qualidade da obra.

²⁹.– Quando se fala na apoteose de algum santo, trata-se de uma representação barroca da sua glorificação, nos termos da iconografia assuncionista: localização muito alta do santo, orante ou inclusivamente estático, suspenso, acompanhado ou venerado por anjos. Quase nunca se percebe o impulso ascensional, que é a diferença principal com respeito à Assunção: de modo que o grupo aparece como que suspenso no ar. Em qualquer apoteose o que importa essencialmente é mostrar que o santo foi elevado “acima das” contingências deste mundo (simbolismo da elevação). Por si só, este é um recurso para tetos e abóbadas, preferencialmente em amplos espaços de vastos templos. Ali se denomina também “glória”, posto que faz ver o santo na sua situação celestial. A representação da Glória tem a ver com o culminar visível da grandeza de um mortal e, em contexto cristão, principalmente um santo (cf. F. Revilla: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Ed. Cátedra, 2007, pp. 48, 267).

³⁰.– Adotadas em 1554 e que deram origem a uma organização disciplinada enfatizando a abnegação dos padres, o respeito pela hierarquia e estrita obediência ao Papa.

³¹.– *Apoteose de S. Lourenço*, gravura de Cornelis Schut, 17,8 x 11,8 cm (cortada), primeiro estado, anterior à inscrição. British Museum, Londres (AN127392001).

³².– A identificação da tábua do Porto não consta da monografia de G. Wilmers: *Cornelis Schut (1597-1655)*..., op. cit., que apenas trata desse título como uma tábua vendida pelos jesuítas em 20. 05. 1777 (medindo 111 x 75,9 cm), na parte da catalogação das obras só conhecidas por fontes, a págs. 203 (B309).

Quando em 1640 fez a decoração floral da *Apoteose de Santo Inácio*, o pintor Daniel Seghers estava a três anos de cumprir a maior e mais importante encomenda para a mesma capela da Igreja da Casa Professa, a *Cartela com festões e Santo Inácio de Loiola coroado por anjos* (fig. 6)³³. Através desta tela de altar, que pertencia à referida *Capela de Santo Inácio* e chega até nós no Museu de Antuérpia, vamos ver que ele soube superar-se na sua especialidade de mestre da flor. O pintor é mais uma vez assistido por Cornelis Schut, o colaborador com quem trabalhou desde a primeira hora. No catálogo das grinaldas vem nomeada em 168.º lugar como uma grande cartela com grandes festões de flores, dentro da qual Schut pintou Santo Inácio com anjos que suportam uma coroa de rosas³⁴. A exuberante tela, de três metros de altura, data de 1643; evoca o grande princípio do fundador da regra que se tornou o lema jesuíta, conforme se lê na inscrição do livro: «AD MAIOREM DEI GLORIAM REGULAE SOCIETATIS IESU» (tudo por uma maior glória de Deus); a representação segue modelos difundidos pela gravura flamenga nas edições sobre a vida do santo³⁵. Um aspecto característico de C. Schut é a deposição de uma coroa florida na imagem principal da vida do santo, seguida da representação da sua apoteose mística. Julgamos mesmo que este programa inaciano da igreja de Antuérpia serviu de modelo para os dois quadros do martírio e apoteose de S. Lourenço para Colónia³⁶.

Falta dizer que o autor do *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* viu o quadro principal de Antuérpia ainda antes do incêndio de 1718 e julgava que o centro era de Rubens³⁷:

³³.— *Cartela com festões e Santo Inácio de Loiola coroado por anjos*, 1643, D. Seghers e C. Schut, óleo/ tela 299 x 190 cm; Insc. «AD MAIOREM DEI GLORIAM REGULAE SOCIETATIS IESU». Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 128).

³⁴.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 117, n.º 168 «Voor de capel van den H Ignatius een groote cartel met festons van blommen waer in is geschildert van S^r Schut den H Ignatius boven engelen die een kroone van b Roosen dragen».

³⁵.— Santo Inácio de Loiola é muitas vezes representado com o livro dos seus *Exercícios Espirituais* ou então com a *Regra* jesuíta. Uma imagem do santo com a regra, difundida em gravura por Hieronymus Wierix, gravador muito próximo da Companhia de Jesus, fez provavelmente parte dos esforços concertados para difundir Inácio de Loiola que levaram à sua canonização em 1622.

³⁶.— Veja-se G. Wilmers: *Cornelis Schut (1597-1655)*..., op. cit., p. 186 (n.ºs A68 e A69).

³⁷.— [Dezallier d'Argenville]: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, vol. 3 (1752), p. 328 (trad. nossa: «A Igreja jesuíta de Antuérpia, famosa pelos belos mármore e excelentes pinturas dos maiores mestres dos Países Baixos, oferecia antes de ser destruída pelo fogo diversos quadros de Seghers; viam-se nas galerias superiores bem como em duas capelas. Relevante era o retrato de Santo Inácio pintado por Rubens, cercado de um cordão de flores que não podia deixar de se admirar ; os lírios e as rosas, em que mais se aplicava Daniel, ultrapassavam tudo o que havia no género»).



Fig. 6 *Cartela com festões e Santo Inácio de
Lóiola coroado por anjos*, 1643, Daniel
Seghers e C. Schut (óleo/ tela 299 x 190 cm),
insc. «AD MAIOREM DEI GLORIAM
REGULAE SOCIETATIS IESU».
© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antuérpia (Inv. 128)

«L'Église des Jésuites d'Anvers, si renommée pour les beaux marbres & les excellentes peintures des plus grands maîtres des Pays-Bas, offroit, avant que le feu l'eût endommagée, plusieurs tableaux de Zegers; on en voyoit dans les galeries hautes, ainsi que dans deux chapelles. On y remarquoit particulièrement le portrait de saint Ignace peint par Rubens, entouré d'un cordon de fleurs qu'on ne pouvoit se lasser d'admirer; les lys & des roses, en quoi Daniel excelloit le plus, y surpassoient tout ce qu'on avoit vû en ce genre».

Enfim, esta tela retabular de *Santo Inácio de Loiola coroado por anjos* é uma herança histórica da Companhia de Jesus na cidade do Escalda que merece estar conservada em condições especiais no Museu de Belas Artes de Antuérpia³⁸.

Retomando o interior original da capela inaciana, as peças de Seghers-Schut partilhavam espaço com seis episódios da *Vida de Santo Inácio* pintados no mármore por Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-1632) formando pequenos quadros que ainda ladeiam o retábulo de mármore (não original) e, em cima, pendem lambris em frente de janelas-quadro³⁹. Capelas laterais, interior da nave, galeria e portal, as propostas artísticas do mentor das cartelas floridas tudo dominaram, mas o destaque era evidentemente a imagem do fundador, que podia vir acompanhado de S. Francisco Xavier. As figuras dos dois patronos estão aliás documentadas no catálogo das grinaldas como sendo placas de cobre com pintura de imitação de baixo-relevo e, mais exactamente, sabemos que estavam postas em cima, ao lado da porta da galeria, duas cartelas em placas com Santo Inácio e S. Francisco Xavier por Erasmus Quellinius (Antuérpia 1607-1678)⁴⁰. Estes dois quadros em pintura sobre cobre do duo Seghers-Quellinius não se reconhecem no presente e M.-L. Hairs sugere que podem ter sido confiscados aos jesuítas e depostos no Colégio de Antuérpia antes de 1777⁴¹.

Em abono do rigor, falta ainda recuperar uma parte da história das duas tábuas do Porto, que supomos terem sido retiradas do local de origem -as capelas de Nossa Senhora e de Santo Inácio da igreja jesuíta de Antuérpia-, foram vendidas em 1777 e em 1836 se localizavam na coleção Allen, como veremos no ponto X. 7.

³⁸.— Veja-se G. Wilmers: *Cornelis Schut (1597-1655)*..., op. cit., pp. 175, 176 (n.º A113) onde se analisa esta pintura de Antuérpia considerando-se a outra como obra perdida.

³⁹.— *Grinalda com Cálice* de Bosschaert (1822), *Virgem ajoelhada na Cruz* por Gijssels (1858).

⁴⁰.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 118, n.ºs 180 e 181 «Boven neffens de deur van de galderije twee cartellen op plaeten met S. Ignatius en S. Xaverius van Quelinus».

⁴¹.— Marie-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVIIe Siècle*, 2.ª ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965, p. 404 (n.ºs 371, 372).



Fig. 5 a *Grinalda de flores com da Apoteose de Santo Inácio de Liola (pormenor)*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (7 Pin CMP/ MNSR)

No registo feito por Seghers para a (atual) Igreja de S. Carlos Borromeu há preponderância de temas marianos e jesuítas, que aliás as duas peças do Porto muito bem ilustram. Há que dizer que o pintor voltou ao tema de Mãe de Jesus com o Menino e S. João Batista num par de cartelas feitas em *tromp l'oeil* por E. Quellinus, para as pilastras da nave nomeadas no catálogo em 178.º e 179.º lugares⁴²:

«Para as pilastras junto da nave, uma cartela de flores com espinhos com a representação de Maria piedosa e Cristo morto em preto e branco pelo S^r Quellinus e, do outro lado, flores de várias espécies com uma imagem de Maria, o Menino e S. João em preto e branco por Quelinus».

Há informações acerca de quadros de Seghers e Quellinus a circular mas nenhum par com tal definição é do nosso conhecimento; é natural pensar que muitas destas peças tenham sido destruídas, como outras ausentes neste estudo, pelo incêndio de 1713. Resta dizer que no dito par de alegorias florais havia um fundo monocromático que devia condizer com o programa decorativo da Igreja de Santo Inácio, dominado pelo mármore multicolor. Quanto à iconografia da Virgem com o Menino e Santo Inácio nas criações florais de Daniel Seguers, considerada à luz do catálogo das grinaldas, vejam-se os pontos 4 e 5 deste capítulo.

⁴².— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 117, n.º 178 e 179 «Aen de pilasters neffens het ocsael van wederseijde een cartelle d'een met roosen en stekende blommen daer S^r Quelinus een bedroefde Maria met eenen dooden Christus van wit en swart in heeft geschildert. d'ander van alle soorten van blommen met een Maria beeld met Jesus en S. Jan van wit en swart door Quelinus».

3. Seghers, criador de uma fórmula pictórica *As grinaldas de flores da Virgem com o*

Menino e S. João Batista e a *Apoteose de Santo Inácio* mostram uma técnica especial de montagem ou “einsatzbild”, artifício pictórico de um quadro dentro de outro e sem que a imagem central esteja encoberta pela grinalda⁴³. Tudo indica que estas montagens são raras dentro do vasto do espólio do pintor Daniel Seghers disseminado pela Europa. Por isso temos de valorizar bastante os dois quadros do Porto e uma *Sant’Ana* do Museu de Viena de Áustria, em cujo catálogo se diz ser originária da Igreja de Santo Inácio (fig. 7)⁴⁴. Terá sido o quadro de 1644 destinado a uma benfeitora daquele templo da Casa Professa, qualificado como uma cartela (ou cartucha) de flores com a imagem de Jesus, Maria e Sant’Ana por Quellinius para Anna Mechelmans? Com efeito, ao abrir a última folha do catálogo das grinaldas descobre-se essa correspondência no título escalonado em 234.º lugar⁴⁵. Este modelo de imagem formando um quadro dentro de outro ainda se pintava (de forma simulada) em tela em 1645, data em que Seghers assinou uma bela *Grinalda com Pietá* que mandou a Amália von Solms pela viuvez de Frederico Henrique e que em 1965 ainda pertencia à família, no Castelo de Mosigkau⁴⁶.

⁴³.— Do alemão «EINSATZBILD», montagem de um quadro dentro de outro, sem que a imagem do meio esteja encoberta pela grinalda. Trata-se de um artifício da tradição pictórica que, em pintura floral, vem de Jan Brueghel o Velho, de quem é conhecida uma *Virgem com grinalda de flores*, óleo/ cobre, c. 1608, Milão, Pinacoteca Ambrosiana (Inv. 71); segundo Freedberg, é um verdadeiro “einsatzbild”, em que a imagem central da Virgem com o Menino é pintada em prata (veja-se «The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion», *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXXII (1981), pp. 115-150).

⁴⁴.— *Grinalda de flores com Maria, o Menino e Sant’Ana*, D. Seghers e E. Quellinius, óleo/ mad. 82,5 x 54,5 cm, Kunsthistorischen Museum de Viena (Inv. 553). Bibl.: *Die Gemäldesammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*: Edition Christian Brandstätter, 1991, p. 449.

⁴⁵.— W. Couvreur: «Daniel Segher’s inventaris...», op. cit., p. 125, nota 188, n.º 234 «aen jouff Anna Maria Mechelmans een cartelle met blommen waer in geschildert was Jesus Maria Anna door S^r Quelinus». O Autor refere que Anna Maria Mechelmans, fal. 6 Out. 1666, jaz na Igreja de Santo Inácio de Antuérpia. Suportou o traslado das ossadas de S. Francisco de Borja e S. Aloísio de Gonzaga para os altares na Igreja de Santo Inácio de Antuérpia.

⁴⁶.— *Grinalda de flores ornamentando uma cartucha com uma grisaille da Pietá*, Daniel Seghers, óleo/ tela 146 x 114 cm; ass. e dat. «D. Seghers Soctis JESU 1645». Castelo de Mosigkau. Bibl.: Marie-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965 (col. *Les Peintres Flamands du XVII^e siècle*, dir. Leo van Puyvelde; II série, vol. 10), p. 407.

Na história da arte Jan Brueghel, o *Velho*, não só explorou coroas e vasos em pintura como foi o grande introdutor da grinalda de flores; consigo a grinalda deixou de ser um complemento decorativo e passou a dominar o espaço da composição, ao ponto de a sua presença suplantarem os temas religiosos, quase sempre Virgens com o Menino, em torno dos quais se estabelece uma relação simbólica. Ao passar o testemunho a Seghers, este alterou a técnica de composição: concebeu grinaldas em torno de cartelas de pedra segundo a técnica de engana-vista; verdadeiramente este veio a ser o seu contributo inovador e, como tal, ficou reservado para esta parte, em que vamos abordá-lo como criador de uma fórmula pictórica⁴⁷. Na apreciação da obra de Daniel Seghers temos de ter em consideração o mencionado catálogo das grinaldas, graças ao qual ficamos a saber que trabalhou em diversas tipologias, a começar pelas 18 coroas e os 54 vasos de flores, passando aos 11 festões (em que D. Seghers deve referir-se a arranjos florais pois não fornece indicações acerca de outros motivos decorativos) e às 62 cartelas com grinaldas em torno de cenas de figura feitas em colaboração com outros pintores⁴⁸.

As composições com grinaldas em volta de cartelas com um tema central, multicolor ou em grisalha, mostram o que veio a ser a fórmula pictórica de Daniel Seghers. Como terá evoluído? Nalguns casos ele adaptou a técnica bruegheliana de montagem de um quadro encaixado noutro ou “einsatzbild”, como são os casos das *Grinaldas de flores da Virgem com o Menino e S. João* e a *Apoteose de Santo Inácio*, da Câmara Municipal do Porto, em que o argumento ou assunto da pintura se expõe de modo nítido fazendo vingar a própria ideia de imagem emoldurada. Com Seghers este artifício pictórico aplicado à alegoria floral foi desenvolvido paulatinamente no sentido de acobertar a imagem do meio permitindo uma melhor visão de conjunto, como se se tratasse de um quadro dissimulado pela ornamentação.

⁴⁷.— Para usar a expressão de Alain Tapié na introdução à obra *Symbolique & botanique...*, op. cit., p. 11.

⁴⁸.— Fizemos a seguinte estimativa de cartelas feitas em colaboração: trinta e quatro com Cornelis Schut (Antuérpia 1597-29 Ab. 1655); onze com Erasmus Quellinus (Antuérpia 1607-1678); oito com Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676); cinco com Abraham van Diepenbeek (Hertogenbosh 1596-Antuérpia 16 Set. 1675); uma para Jan Lievens (Leiden 1607-Amsterdão 1674); uma talvez para Gerard Seghers (Antuérpia 1591-18 Mar. 1651); duas com Thomas Willeboirts Booschaert (Bergen-op-Zoom 1644-Antuérpia 23 Jan. 1654).



Fig. 7 *Grinalda de flores com Maria, o Menino e Sant'Ana*, Daniel Seghers e Erasmus Quellinus (óleo/ mad. 82,5 x 54,5 cm). © Kunsthistorischen Museum, Viena (Inv. 553)

Foi essa técnica de engana-vista⁴⁹ nos quadros de natureza-morta que lhe deu renome internacional; para isso desenvolveu a técnica dos festões⁵⁰ em pintura ornamentando

⁴⁹.— Engana-vista, ilusão, s. f. do francês *trompe l'oeil* (pint.) certa classe de quadros da natureza morta cujos objetos são pintados com tal verdade e mestria, que produzem uma ilusão completa, segundo *Francisco de Assis Rodrigues: Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura...*, op. cit., p. 157.

⁵⁰.— Festão, s. m. do lat. *encarpus*, fr. *feston* (pint. escult. e archit.) ornamento composto de flores, de frutos e de folhas entrelaçadas e suspendidas em grinaldas. Entre os pagãos punham-se festões nas portas dos templos e em todos os lugares em que se queria fazer manifestações de festa pública. Os primeiros cristãos ornavam com festões as portas das igrejas e os túmulos dos santos. Os festões pintados ou esculpidos são um dos principais ornamentos da arquitetura. Algumas vezes compõem-se de instrumentos de caça, de música e de diferentes atributos. Cf. F. Assis Rodrigues: *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura...*, op. cit., p. 184.

cartelas⁵¹ com cenas religiosas ou retratos e neste tipo de composição passou a ser assistido por pintores de figura. Por conseguinte, a sua obra de criação própria radica na arquitetura e consiste em preparar um campo ou fundo do quadro liso para sobre ele simular uma moldura esculpida, com nicho colorido ou imitando relevo de pedra, aspeto em que teve de implementar a técnica de pintura a grisalho⁵². Enfim, Seghers mostrou ser um homem de grande engenho para as belas artes ao ser capaz de aplicar a cor sobre guarnições neutras em relevo de cor cinzenta, que vieram servir de forma original a decoração de interiores.

O tipo de grinaldas em torno de cartuchas com tema religioso constitui um dos temas mais característicos da Escola de Antuérpia em pintura de flores. Neste aspeto particular Daniel Seghers foi o primeiro elo de uma cadeia onde se alinham os nomes de Jan Philip van Thielen (1618-1667), Jan Brueghel, o *Jovem* (1601-1678), Jan I van Kessel (1626-1679), Frans Ykens (1601-1693) e Nicolaes van Veerendael (1640-1691), entre muitos outros artistas consagrados à flor. A mudança introduzida por Seghers alterou a estrutura da composição e também a iconografia, com preponderância para temas marianos e jesuítas, patentes em muitas obras que emanaram do seu estúdio, como sabemos a partir da exploração do catálogo das grinaldas redigido pelos seu próprio punho. Neste contexto, o seu trabalho pode ser visto como tendo feito parte de uma verdadeira campanha da Companhia de Jesus durante a Reforma católica; a ênfase dada às imagens devocionais e a meticulosa observação das flores e plantas eram entendidas pelos teólogos jesuítas como um estímulo para a contemplação religiosa⁵³.

⁵¹.— Cartela, s. f. diminutivo de carta, é ornamento de que se servem os arquitetos, em forma de folha de papel, colocada a meio de um friso ou pedestal, para nela gravarem alguma inscrição ou mesmo para servir de simples ornato. Cartela é o mesmo que cartucha (s. f. do fr. *cartouche*). Cf. F. Assis Rodrigues: *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura...*, op. cit., p. 100.

⁵².— Gris, adj. dos 2 g., do fr. *gris*, lat. cinereus, cinzento (pint.) cor composta do branco e preto. Desta cor se servem os artistas para pintar a claro-escuro vários ornamentos, baixos-relevos e outras obras. Grisalho, A, adj. (pint.) acinzentado, cor tirante a branco cinzento. Cf. F. Assis Rodrigues: *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura...*, op. cit., p. 212.

⁵³.— I. Haberland: «Seghers, Daniel», in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan Publishers Ltd., vol. 28, p. 364.

4. Imagens de devoção à Virgem nas criações florais de Daniel Seghers

No plano religioso a representação da Virgem Maria, Mãe de Jesus, é um tema fulcral com reflexo evidente no domínio da pintura de flores. Remete para a conjuntura da Reforma católica em que o eclodir da iconografia mariana é sintomático de uma reação da Igreja face ao avanço do Protestantismo⁵⁴. Nos países católicos este culto irradiou no seio de irmandades e ordens religiosas tendo merecido especial devoção por parte dos dominicanos e jesuítas⁵⁵.

Nos Países Baixos meridionais a afirmação do carácter miraculoso da Virgem Maria, principalmente no último quartel do século XVI, deu origem a centros de peregrinação como os santuários de Hal e Scherpenheuvel. Por sua vez, os milagres em volta do culto do Rosário e a imposição de coroas de flores nos rituais de fé (prática secular relacionada com imagens de santos, cerimónias fúnebres, etc.) estavam bastante enraizados na cultura ocidental abangendo a edição de livros e estampas religiosas. Neste setor da publicação cristã entra a produção de gravuras neerlandesas com a figuração de Nossa Senhora do Rosário cujos motivos (querubins, cordões de flores, rosas, laças...) apelavam ao sentimento piedoso dos crentes. Em Roma as invocações marianas recrudesceram, com ênfase para as imagens especialmente veneradas, como era o caso da *Madonna della Valicella* realizada por Rubens para a *Chiesa Nuova*, a qual temos de considerar tremendamente significativa do valor que podia alcançar uma imagem milagrosa⁵⁶.

⁵⁴.— Para uma visão atualizada sobre iconografia mariana veja-se a introdução do ensaio de Juan M. Monterroso Montero: «Emblemática e Iconografia mariana», in *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña 2002 (separata), Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 541-551.

⁵⁵.— *Idem*, op. cit., p. 542.

⁵⁶.— Veja-se D. Freedberg: «The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands...», op. cit., pp. 115-150.



Fig. 8 *Grinalda de flores numa cartucha com a Sagrada Família e S. João em grisaille*, Daniel Seghers e E. Quellinius (óleo/cobre 78 x 60 cm), ass. «D. Seghers, Soctis JESU». © Staatsgalerie Schloss Neuburg (Inv. 7 079)

A representação de Nossa Senhora adorada por anjos com grinaldas de flores tinha pois uma função sagrada, onde entra o simbolismo das espécies florais em simbiose com a imagem central. Notar que a interpretação do sentido das flores era do domínio geral, especialmente no contexto do culto da Virgem, venerada através de grande diversidade de flores evocativas da pureza, sacrifício e assunção da Mãe de Jesus. Neste sentido em Antuérpia, na casa-mãe da Companhia de Jesus, as alegorias florais da Virgem Maria tinham grande procura sendo aliás o tema de

eleição dos jesuítas para oferecer a visitantes ilustres da Casa Professa e membros da Congregação dos Solteiros⁵⁷.

O catálogo das grinaldas é inequívoco a este respeito: desde logo deixa muito claro que implantar a pintura floral na capital italiana foi intenção de Daniel Seghers desde que deixara Antuérpia. É o que se percebe quando o vemos informar, logo nos primeiros números do catálogo, que levou dos Países Baixos um *Vaso com uma Imagem de Maria* pintada por Gerard Seghers para o Padre Geral da Ordem dos Jesuítas⁵⁸. Seghers não se poupava a esforços para satisfazer a sua comunidade religiosa e ao seu género de molduras e grinaldas em torno de uma imagem piedosa terá aderido o escolástico Aegidius de la Rue. Ele recebeu *Uma cartela sobre painel com uma pequena imagem de Maria e S. João*, feita em colaboração com Cornelis Schut⁵⁹. Pondo de parte as colaborações efetuadas para a Companhia de Jesus, temos de ver que em território belga a influência da ordem se fazia sentir junto da administração militar de Antuérpia, cuja castelania era domínio da coroa espanhola. Entre 1625 e 1638 o alcaide era o português Manuel Pimentel Frockas, 6.º conde da Feira⁶⁰. Sabe-se que esteve ligado aos jesuítas por volta de 1637 e dessa época deve ser o assento inventarial de Seghers, que se traduz assim⁶¹:

⁵⁷.— A Irmandade dos Solteiros era uma congregação criada em Antuérpia pelos jesuítas dedicados à Virgem Maria, levando os seus membros uma vida casta e voltada para a caridade. Diversos dos seus membros surgem evidentemente ligados a obras de Daniel Seghers, geralmente com figuras de invocação mariana.

⁵⁸.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 95, nota 16, n.º 18 «een voor admodum R P. Noster Generalis daer een Maria Beeldeken van S^r Segers in was dat ik van Nederland mede brogt». O Autor refere-se a Nutius Vitelleschi, Geral da Ordem dos Jesuítas de 1615 até 9 de Fevereiro de 1645.

⁵⁹.— *Idem*, op. cit., p. 110, nota 104, n.º 121 «een cartelle op panneel uijtgesneden voor S^r Laruwe met een Maria beeldeken en S. Jan door S^r Schut». O Autor propõe o escolástico Aegidius de la Rue, que faleceu em 1621 na Casa Professa de Antuérpia.

⁶⁰.— Manuel Pimentel Frockas (Benavente c. 1588/9 – Antuérpia 19.11.1638), 6.º conde da Feira (título de Portugal), Cavaleiro da Ordem de Santiago, Comendador de Castrotaf (1617) e de Bienvenida (1629), valido de Filipe IV (1621), capitão de Infantaria do Exército espanhol nos Países Baixos e alcaide de Antuérpia (1625-38). Em 1633, após a morte da Infanta Isabel, foi membro substituto do governo interino dos Países Baixos e portanto a sua ação como comandante geral do Exército da Flandres deu-se sob o governo de D. Fernando de Áustria. Manuel Pimentel Frockas era 6.º conde da Feira por casamento com Joana Forjaz Pereira de Meneses, 6.ª condessa da Feira. Apesar das mercês de Filipe IV, Joana voltou para Portugal com os seus três filhos, em 10 de Abril de 1648. João Forjaz Pereira Pimentel, sendo o primogénito, sucedeu no título como 7.º conde da Feira. Foi-lhe atribuído ainda em vida da mãe, por concessão de D. João IV em reconhecimento da sua ação como general do exército na Província da Beira, durante a Guerra da Restauração.

⁶¹.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 101, nota 54, n.º 70 «een caertelle voor den Grave de Feria onsen Gouverneur van t'Castel daer S^r Schut in heeft geschildert een Maria beeldeken»; n.º 71 «nog een voor dito grooter op doek daer mijn Heer Rubens een Maria beeldeken in geschildert heeft».

«Uma cartela para o Conde de Feria, nosso governador do castelo de Antuérpia, na qual o Sr Schut pintou uma pequena imagem de Maria». E as ofertas não se ficaram por aqui pois a seguir aponta «também para o mesmo uma cartela onde o Senhor Rubens pintou uma imagem de Maria».

Recuperamos desta declaração um facto importante que vem do envolvimento de Rubens e Schut neste episódio, devendo corresponder à época em que ambos trabalharam com Seghers na capela de Nossa Senhora da Igreja de Santo Inácio. Outro exemplo que não deixa dúvidas quanto ao grande número de obras de devoção à Virgem, concebidas por Seghers e colaboradores para as chefias militares, é a tela para o conde de Fuenclara⁶² que em 1641 era governador da cidadela de Antuérpia. Uma carta enviada ao negociante Musson, em 30 de Janeiro de 1644, indica que Fuenclara era grande apreciador de arte e nessa medida deve ter estimado receber uma composição floral do jesuíta com uma *Pequena imagem de Maria* por Gérard Seghers⁶³.

Mas foi a dupla Seghers-Schut que ultrapassou de longe o número de parcerias em imagens de devoção à Virgem. O catálogo das grinaldas aponta-as em número de trinta e quatro⁶⁴. O caso mais expressivo da veneração especial concedida a Nossa

⁶².— Henrique de Aragão y Pimentel (f. 13.10.1662), 8.º conde de Sastago e 1.º de Fuenclara. Combateu em Nördlingen em 1634 e em Kallo em 1638 sob o Cardeal-Infante. Comandava o regimento de infantaria (ou tercio) e como tal pertencia à elite das unidades militares neerlandesas ao serviço da coroa espanhola.

⁶³.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 101, nota 55, n.º 72 «een op doek voor den Grave van Fastigo daer Sr Segers een Maria beeldecken in heeft Geschildert». Trata-se de um erro de leitura que lança confusão. Em vez de Festigo deve ser Sastago, conforme o seu nome vem escrito numa carta de Christyn a Musson, de 30 de Janeiro de 1644. Sastago é uma pequena cidade de Espanha em Aragão, província de Saragoça.

⁶⁴.— No catálogo das grinaldas contam-se trinta e quatro peças feitas em colaboração com Cornelis Schut, entre as quais há as seguintes alusões a temas de Nossa Senhora: cartelas com imagens da Virgem Maria (21); cartelas com Maria gloriosa cercada de anjos (5); cartelas com a Anunciação (2); cartelas com a Virgem Maria e Cristo morto (2); cartelas com a Virgem, o Menino e S. João (2); vaso de flores com imagem da Virgem Maria (1); pequeno quadro com a Virgem Maria (1); festão de flores com a Anunciação (1); coroa com pequena imagem de Maria (1); cartela com Sant'Ana (1); cartela com os Reis Magos (1).



Fig. 1 c *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* (pormenor da montagem e da bola de neve ou noveleiro). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (2 Pin CMP/ MNSR)

Senhora é a grande placa de cobre com uma cartela florida de Seghers para a *Nossa Senhora de Hal*⁶⁵, destinada a Carlo Colonna, duque de Marsi⁶⁶, nobre que ingressou nos beneditinos em

⁶⁵.— A Nossa Senhora de Hal é invocada como protetora dos artilheiros. Hal (em neerlandês: Halle) é uma cidade da região flamenga, província do Brabante, situada numa faixa entre Bruxelas e a Valónia. É uma das principais cidades de peregrinação mariana que se faz em torno da imagem da Virgem Negra, dada em 1280 por Santa Isabel da Hungria a sua filha Sofia, que a depositou na Basílica de Saint Martin. Para além de estar ligada a muitas curas, ficou famosa pela salvação da cidade no cerco de 1580: diz a lenda que a Senhora apanhou na saia 32 balas de canhão, que ficaram alojadas na parede da catedral, onde permanecem.

⁶⁶.— Carlo Colonna, duque de Marsi, filho de Filipe I Colonna, condestável de Nápoles. Os Colonnas eram Duques de Malfi e Marsi. Carlo serviu em 1635 como voluntário sob o Cardeal-Infante D. Fernando. Como a maioria dos jovens nobres em volta de Monsieur, levou uma vida libertina que mais tarde abandonou para ingressar nos beneditinos, onde professou votos em 4 de Dezembro de 1638; a 19 de Dezembro de 1643 foi Bispo de Amásia e também foi patriarca de Jerusalém. Faleceu em 1686.

1638. Infelizmente não conhecemos o quadro que marca esta história⁶⁷, arreigada à tradição belga e ao culto milagroso da protetora dos artilheiros! E no mundo do colecionismo, atividade bem consolidada em Antuérpia, pode dizer-se que este tipo de peças florais era de presença obrigatória, como mostra o assento feito por Seghers de uma *Coroa de rosas com uma pequena imagem de Maria* por Schut⁶⁸ para o burgomestre Rockox⁶⁹. Foi este um mecenas de Rubens e patrocinador da Capela de S. José na Igreja de Santo Inácio, sendo muito conhecido pela coleção de antiguidades, numismática e pintura. Quando morreu, em 12 de Dezembro de 1640, o inventário menciona «um quadro a óleo com sua moldura, painel em madeira com a imagem de Maria em volta da qual havia uma coroa de rosas, a qual deve corresponder à menção feita no catálogo das grinaldas.

Portanto estas referências alinham perfeitamente com a *Grinalda de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista*, montagem que hoje é pertença do Património Municipal do Porto e que cremos ter sido feita pela dupla Seghers-Schut para a Igreja de Santo Inácio muito perto de 1640. A iconografia que nos ocupa gira em torno do sentido das flores para Nossa Senhora mas, em particular, refere-se à Virgem com o Menino e S. João Batista. Esta cena não é abundante no catálogo das grinaldas, que já tivemos ocasião de explorar quanto ao recheio da Igreja de S. Carlos Borromeu na parte X. 1. Prosseguindo com outros destinatários vem-nos em primeiro lugar o nome do Embaixador Zawaczki como depositário de um *Festão de rosas com Jesus e S. João* por Cornelis Schut, floreiro que está identificado com uma exuberante tela do Museu do

⁶⁷.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., pp. 116 e 117, nota 140, n.º 160 «een groote plaet met een cartelle voor Duk De Maers waer in was geschildert van S^r Schut een Lieve Vrouwe van Hal. den zelven Duk is geworden Moning van S. Benedictus daer naer Prelaet: hij was zoone van Constabel Collombe Gouverneur van Roomen».

⁶⁸.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 107, nota 85, n.º 103 «een ront kransken van roosen met een Maria beeldeken daer in van S^r Schut voor den Heer Borgemeester Roeckoux».

⁶⁹.— Nicolaas Rockox (Roeckoux ou Roeckoeckx 1560-12 Dez. 1640) graduou-se em Direito na Universidade de Douai em 1584, ano em que ingressou na Guarda Civil em defesa da sua cidade contra Alexandre Farnese. Foi burgomestre de Antuérpia por diversas vezes (1603, 1605, 1608/9, 1611, 1615, 1617, 1621 e 1625) e durante praticamente meio século foi uma figura proeminente da vida pública da cidade.

Hermitage⁷⁰. O embaixador tê-la-á oferecido ao rei da Polónia, Wladislaus IV⁷¹, devoto da Virgem e membro de uma congregação de Maria em Lovaina.

Para além das colaborações com Schut⁷² seguem-se outras no mesmo sentido, como a de Willeboirts Booschaert com quem Seghers pintou flores numa cartela grande com uma *Imagem de Maria em pé* para Frederico Henrique, Príncipe de Orange, negociada em 1645 com os jesuítas de Antuérpia⁷³. Aqui a composição floral mudou de padrão: as flores simbólicas da casa de Orange, como rosas e flores de laranjeira, brilham entre a profusão de espécies formando ramos, em quatro ângulos da cartucha, num arranjo deslumbrante!

Quanto à cooperação de Erasmus Quellinius, pertence ao ciclo de trabalhos de equipa feitos em *trompe l'oeil* para peças florais de Seghers depois de meados da década de 1640, onde também se incluem temas marianos⁷⁴. Aqui temos de voltar a falar de portugueses citando o nome de D. Manuel de Moura, 2.º marquês de Castelo Rodrigo⁷⁵, ligado à produção do jesuíta e ao seu

⁷⁰.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 102, notas 61 e 62, n.º 79 «een feston van Roosen met Jesus en S. Jan van S. Schut voor den Ambassadeur Savaski die het heeft geschonken aen den Koning van Polen». *Grinalda de flores numa cartucha com o Menino Jesus e S. João Batista*, Daniel Seghers e Cornelis Schut, óleo/ tela 129 x 97,4 cm; Ass. «Daniel Seghers Stis JESU»; Hist.: Col. V. P. Zurov, 1915. Leninegrado, Museu do Hermitage (Inv. 23).

⁷¹.— Wladislaus IV Sigismund (reinou entre 1632 e 1648) tendo casado com Maria Luísa de Gonzaga, duquesa de Nevers e de Mântua (1612-1667). Anteriormente, em 1624, Wladislaus estivera nos Países Baixos onde visitara a cidadela de Breda e Antuérpia, tendo visto a Igreja de Santo Inácio e a coleção de Cornelis van der Geest. Era membro de uma Congregação de Maria em Lovaina.

⁷².— Veja-se a monografia de G. Wilmers: *Cornelis Schut (1597-1655)*..., op. cit., pp. 167-170 (n.ºs A101-A106), onde se faz referência a obras de colaboração entre ambos os mestres com o tema da Virgem e o Menino de Schut ao centro.

⁷³.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 104, notas 71 e 72, n.º 92 «een groote cartelle voor den Prins van Oranje met een staende Maria beeld van S. Willeboerts». *Grinalda de flores ornamentando uma cartucha com uma estatueta da Virgem e o Menino*, Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) e Thomas Willeboirts Booschaert (Bergen-op-Zoom 1614-Antuérpia 23.1.1654), óleo/ tela 151 x 122,7 cm; ass. e dat. «D. Seghers Soctis JESU 1645». Haia, Mauritshuis (Inv. 256).

⁷⁴.— No catálogo das grinaldas contam-se onze peças feitas em colaboração com Erasmus Quellinius, entre as quais há as seguintes alusões a temas de Nossa Senhora: Uma estatueta da Virgem Maria (I), Pietá (I), Virgem, o Menino e S. João (II), Bustos de Maria (II) e Sagrada Família (I).

⁷⁵.— D. Manuel de Moura era o segundo da linhagem dos marqueses com este nome. Fiel a Filipe IV, foi enviado aos Países Baixos em 1644 e serviu em Bruxelas como governador. A família ficou em Lisboa e ascendera quando D. Cristóvão de Moura, 1.º marquês de Castelo Rodrigo e mais tarde conde de Lumiaer, pugnara pelos direitos de Filipe II ao trono de Portugal. O palácio Corte Real era contíguo ao Paço da Ribeira e a mais importante residência em Lisboa em fins de Quinhentos. D. Manuel de Moura ocupou um lugar cimeiro na diplomacia espanhola como embaixador extraordinário em Roma desde 1632.

“milieu” da pintura, na situação de governador em Bruxelas. O papel do 2.º marquês de Castelo Rodrigo na diplomacia espanhola em Roma traduziu-se, sob o ponto de vista artístico, no patrocínio de obras de pintura e arquitetura mas a sua embaixada terminou com a revolta palaciana portuguesa do 1.º de Dezembro de 1640⁷⁶. Sobre a pintura feita para D. Manuel de Moura o catálogo de Seghers é uma importante fonte onde se vai buscar a ideia de que a terá recebido entre a segunda parte de 1644 e o ano de 1647 “Uma cartela com uma pequena imagem de Maria, em pé, de Quellinius para D. Castelo Rodrigo”.⁷⁷

E ainda, usando uma expressão artística, o “Apeles da Companhia de Jesus” acrescentava ao seu rol de quadros –então já muito extenso– mais um título idêntico, em que dava provas da sua especialidade ao realizar uma *Cartela com a imagem de Maria e S. João* para Van der Meeren, que deve ser o benfeitor Jan van der Meeren sepultado na Igreja de Santo Inácio⁷⁸. Ainda nessa envolvência com o benemérito, satisfez-lhe o pintor a vontade de ter mais uma pequena *Cartela com uma imagem de Maria e S. João*⁷⁹. Como em todas as composições de nicho preenchido, aqui se mostra que Seghers “levava a parte de leão”: simulava a pedra e pintava as flores. Mas por falta de referência ao nome do colaborador, é praticamente insondável saber com quem trabalhou nestes dois últimos quadros de iconografia mariana.

Enfim, as alegorias florais dedicadas à Virgem na Igreja de Santo Inácio, mas também as destinadas a benfeitores, membros da Irmandade de Maria e governadores ocupam um lugar de peso na obra segueriana. Além das colaborações com Schut, é possível discernir no catálogo das grinaldas mais alguns títulos relativos à iconografia que nos interessa, desta feita uma

⁷⁶.— Em Roma entre 1636-37 o 2.º marquês de Castelo Rodrigo encomendou a Borromini o seu panteão de família para a Igreja de S. Bento, aberta em 1629-30 mas interrompida pela Restauração. Veja-se J. Connors: «Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo», *The Burlington Magazine* (Jul. 1991), pp. 437, 438.

⁷⁷.— W. Couvreur: «Daniel Segher’s inventaris...», op. cit., p. 111, nota 109, n.º 127 «een cartelle met een staende Maria beeldeken van S^r Quelinus voor Don Castel Roderigo».

⁷⁸.— *Idem*, op. cit., p. 124, nota 181, n.º 227 «een cartelle voor S^r Van der Meeren met een Maria beeldeken en S. Jan». O Autor levanta a hipótese de ser Jan van der Meeren, falecido a 5 de Outubro de 1695 e sepultado na igreja dos jesuítas em Antuérpia.

⁷⁹.— *Ibidem*, nota 182, n.º 228 «nog een Kleynder met een Maria beeldeken en S. Joseph» [vem rasurado, deve ler-se: S. Jan].

interpretação de E. Quellinius *Sagrada Família com S. João Batista* (fig. 8)⁸⁰ que se demarca entre os diversos títulos que foram para antigos estados do sacro império, a saber, o Palatinado-Neuburg. Deve ser a chapa de cobre da Staatsgalerie – Neue Resident, citada em 194.º lugar no catálogo das grinaldas como uma cartela com baixo-relevo por Quelinus sobre placa para o Príncipe de Nieuwenborch⁸¹. Trata-se de Filipe Guilherme de Wittelbach, filho de Rodolfo Guilherme, que se convertera em 1614 ao catolicismo e favoreceu os jesuítas tendo inclusivamente visitado, em 1625, a Casa Professa de Antuérpia. De acordo com o tamanho da placa, o pintor das flores segue o padrão da dupla-grinalda entrelaçada na moldura que enquadra S. José, a Virgem, o Menino e S. João. Nesta imagem os tons pétreos respondem ao desejo de se imitar um nicho-oratório e, sob o ponto de vista técnico, conferem melhor visão de conjunto deixando que os arranjos vistosos se imponham realmente. Já se sabe que as rosas são um dos atributos de Maria por excelência mas aqui importa fazer uma nota para os cravos da grinalda superior: sendo considerada como “flor de Deus” (como vimos, a forma do cravo sugere um dos instrumentos da Paixão), no contexto da Sagrada Família os cravos devem aludir ao compromisso do matrimónio⁸².

⁸⁰.— *Grinalda de flores numa cartucha com a Sagrada Família e S. João em grisaille*, Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) e Erasmus Quellinius (Antuérpia 1607-1678), óleo/cobre 78 x 60 cm; Ass. «D. Seghers, Soctis JESU». Galeria de Pintura de Bamberg, Staatsgalerie – Neue Resident (Inv. 284).

⁸¹.— W. Couvreur: «Daniel Segher’s inventaris...», op. cit., p. 120, nota 157, n.º 194 «een cartel met barreleef van S^r Quelinus op plaet voor den Prins van Nieuwenborch». Filipe Guilherme de Wittelbach, duque de Palt no Reno e Príncipe de Nieburg (Neubürg), desde 1685 soberano eleito de Palts. Banido pelos franceses dos seus estados, faleceu em Viena em 1690.

⁸².— Segundo uma tradição nórdica ligada às núpcias, a esposa deve levar um cravo que o marido deve encontrar cheirando o seu vestido e é com base nesse uso que a flor pode aparecer, sobretudo nos retratos flamengos, onde um homem ou mulher pode ter na mão um cravo (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 115 e sgg.).



Fig. 5 b *Santo Inácio de Loiola Apoteose de Santo Inácio de Loiola (pormenor)*, Cornelis Schut. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (7 Pin CMP/ MNSR)

Saber o paradeiro de todas as criações florais de Seghers relativas à Virgem e o Menino citadas no catálogo das grinaldas é um problema que deixa ainda larga margem de resposta. Satisfaçamo-nos com a ideia de que todos os dados contam na exploração deste documento e são em si mesmos suficientemente interessantes, pela denúncia de públicos e critérios de gosto no chamado *Grande Século da Natureza-morta*.

5. Floreiros inacianos do “Apeles da Companhia de Jesus” A expansão jesuítica durante a Reforma católica gerou abundante iconografia. E o religioso Daniel Seghers esteve naturalmente ligado a este quadrante da pintura na sua qualidade de especialista da flor. Durante os dois anos em que permaneceu em Roma, depois de ter professado votos, a aceitação que tiveram as suas criações florais é reveladora do eco alcançado pela pintura de flores em paragens distantes do norte europeu.

Na cidade papal Seghers era o pintor de flores de quem se falava, facto que desde o início o ligou a um botânico do Colégio de Roma, o P.^e João Batista Ferrara, para quem fez um *Vaso de flores*⁸³. Quem era o P.^e Ferrara? Este naturalista foi um ilustre participante do meio cultural jesuíta sob o pontificado de Urbano VIII. No seu prefácio do *De Florum Cultura*, ele traça já um paralelo entre o cultivo das flores e o cultivo do espírito e consegue deleitar o leitor com fábulas ilustradas pelos melhores artistas da Roma da época⁸⁴. Estes dados reforçam a ideia de que Seghers estava muito próximo do ambiente intelectual -designadamente em termos das ciências naturais- e artístico que prosperavam em torno do chefe máximo da Igreja. Abasteceu de pintura os jesuítas começando precisamente por ilustrar composições inicianas, como se deduz do catálogo das grinaldas. Nessa altura ainda estava em início de carreira e contava apenas com uma dezena de peças no seu palmarés quando registou em 11.^a e 12.^a posições⁸⁵:

«Duas coroas pintadas em Roma para a capela de Santo Inácio, presentemente em poder do Cardeal Barberini»

Isto significa que as primeiras obras de iconografia inicianas devem ter-se destinado ao Palácio Barberini al Quirinale (atualmente convertido na Galeria Nacional de Arte Antiga). Com certeza Seghers privou com o cardeal Francesco Barberini, sobrinho do papa Urbano VIII a quem se ficou a dever a edificação do palácio e a ornamentação de estatuária e pintura.

Dissemos ser muito claro que implantar a pintura floral em Roma foi intenção do pintor desde que deixara Antuérpia, depois de ter professado votos. Pelo menos é o que se infere logo nos

⁸³.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 95, nota 18, n.º 21 «een voor Pater Jan Baptista Farara». O Autor refere-se ao P.^e João Baptista Ferrara (1584-1655), orientalista e botânico, que ensinou no Colégio dos Jesuítas em Roma. Escreveu algumas obras sobre botânica com destaque para *De florum cultura libri 4* (Roma, 1633) e *Hesperides sive de malorum aureorum cultura et usu Florum Cultura* (Roma, 1646).

⁸⁴.— Sobre os introitos e ilustrações dos seus tratados de História Natural veja-se *Roma 1630. Il trionfo del penello*. Roma, Electa, 1994 (cat. exp. Academie de France à Rome, Villa Médici, 25 Out. 1994-1 Jan. 1995, por Michel Hochmann, Olivier Bonfait et al.), pp. 245-248.

⁸⁵.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 93, nota 11, n.ºs 11 e 12 «in Roomen geschildert twee kransen voor de capelle van den H Ignatius nu bij Card. Berberin». Supõe-se ser Francesco Barberini, cardeal desde 1623 e Secretário de Estado sob seu tio, o papa Urbano VIII.



Fig. 9 *Festão de flores com Santo Inácio de Loyola*, Daniel Seghers e Hendrick van Balen (óleo/tela 120 x 90 cm), ass. «DZ». © Museu do Vaticano, Roma (Inv. 40 418)

primeiros números do catálogo das grinaldas onde Seghers diz que levou dos Países Baixos, para o Reverendo Padre Geral da Ordem [Nutius Vitelleschi], uma imagem de Maria pintada por Gerard Seghers⁸⁶.

⁸⁶.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 95, nota 16, n.º 18 «een voor admodum R. P. Noster Generalis daer een Maria Beeldeken van S^r Segers in was dat ik van Nederland mede brogt». O Autor refere-se a Nutius Vitelleschi, Geral da Ordem dos Jesuítas de 1615 até 9 de Fevereiro de 1645.

Uma *Coroa de flores*⁸⁷ foi realizada para a Vila Ludovisi, para o cardeal Ludovico⁸⁸ que era colecionador de arte e fundador daquela mansão (atualmente Palácio Piombini) tendo estado ligado à obra do Colégio dos jesuítas de Roma.

Outra *Coroa de flores* para o cardeal Maurício de Saboia⁸⁹ e vasos de flores para as altas esferas da sociedade mostram que o interesse pelas peças florais do flamengo deve ter sido contagiante na Roma desse tempo. No entanto, como não se sabe qual era a iconografia central das coroas feitas para os referidos vultos da igreja, temos de considerar o *Festão com Santo Inácio* feito em conjunto com Hendrick van Balen como a primeira obra floral de iconografia inaciana que se identifica no presente, no Museu do Vaticano. Com efeito, quando saiu de Roma e assentou em Antuérpia, Daniel Seghers teve de se defrontar com a realização, de grande responsabilidade, daquele que terá sido um dos seus primeiros trabalhos de conjunto, comentado nos exatos termos⁹⁰:

«Mandado daqui para Roma pelo nosso Geral um festão com anjos, dentro do qual foi pintado Santo Inácio pelo Sr. Balen».

⁸⁷.— *Cercadura de flores com o Triunfo do Amor*, Daniel Seghers e Domenico Zampieri, dito Dominichino, óleo/tela 134 x 110 cm. Hist.: Coroa realizada para o Cardeal Ludovico Ludovici em Roma, em 1625-27, que lhe acrescentou a figura central. Antes de 1683 o quadro já pertencia à coleção de Luís XIV. Paris, Museu do Louvre (Inv. 797).

⁸⁸.— W. Couvreur: «Daniel Segher's inventaris...», op. cit., p. 94, nota 12, n.º 13 «een voor Ilus^{mo} Cardinael Lodowysie». Segundo o Autor trata-se do Cardeal Ludovico Ludovisi, Secretário de Estado, colecionador de arte, sobrinho do Papa Gregório XV. Fundador em 1622 da Villa Ludovisi (atualmente Palácio Piombini) e da Igreja de Santo Inácio, do Colégio dos Jesuítas de Roma, cuja obra foi iniciada em 1626.

⁸⁹.— *Idem*, op. cit., p. 95, n.º 14 «een voor den Ilus^{mo} Cardinael van Savoyen». Maurício de Saboia era filho do conde Karel Emmanuel I de Saboia e irmão do Príncipe Tommaso de Savoy, que sucedeu interinamente no governo dos Países Baixos a Isabel de Espanha e a quem Seghers dedicou uma obra (até 1634). Maurício de Saboia foi cardeal desde 1607 e cónego da Catedral de S. Lambertus desde 1639. Faleceu em 1657.

⁹⁰.— *Ibidem*, op. cit., n.º 29 «Van hier gesonden naar Roomen voor onsen Generael een op een blouw locht geschildert Festons met engelen daer S^r van Baellon S. Ignatius in had geschildert».



Fig. 10 *Grinalda de rosas com o Hece Homo em grisaille*, Daniel Seghers (óleo/tela 94,5 x 71 cm), ass. “Daniel Seghers Soctis IESU”, insc. “Votum Stº Ignatio”. © Museu do Vaticano, Roma (Inv. 40 443)

Trata-se da exuberante tela que está à vista no referido museu, supostamente feita entre 1626 e inícios de 1632 (fig. 9)⁹¹. Este festão merece algum espaço nestas páginas em virtude do tema representado. Santo Inácio traz o seu atributo do coração flamejante e enverga casula ao gosto

⁹¹.— *Festão de flores com Santo Inácio de Loiola*, Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) e Hendrick van Balen (Antuérpia 1575-9 Fev. 1632), óleo /tela 120 x 90 cm; ass. «DZ». Roma, Museu do Vaticano (Inv. 40 418).

barroco⁹². Atendendo ao facto de pertencer ao Museu do Vaticano, dá sinais de ter sido feito para a Chiesa del Gesù. Em relação ao tema sagrado, tal como sucede neste tipo de composições, a grinalda tem um papel dominante mas segue ainda o esquema bruegheliano de festão suspenso por anjos em volta do tema nuclear. Mostruário de flores com conotações diversas que vão desde os atributos marianos (lírio branco, rosa e flor de laranjeira) aos de significado funéreo (jacinto, narciso) e os símbolos do sacrifício da Paixão (cardos), esta festonada sustida por anjos tem uma variedade bastante grande, a que se juntam insetos, incluindo a abelha e a borboleta. Este inseto, interpretado na doutrina cristã como alusão à Ressureição e à Salvação, vai manter-se em futuras alegorias florais, como mostram as tábuas do Porto *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* e o *Triunfo de Santo Inácio*, este de 1640, tratados nos pontos X. 1 e 2.

Em Itália a aceitação das criações florais de Seghers demonstra a irradiação da natureza-morta flamenga a sul da Europa. E se até ao trigésimo registo do catálogo das grinaldas vemos que Seghers fez uma época de coroas e vasos, foi a técnica de engana-vista nos quadros de natureza-morta, sem precedentes, que lhe deu realmente fama. Nessas composições com festões ornamentando cartelas passou a ser assistido por diversos pintores de figura, entre os quais Cornelis Schut com quem trabalhou em Antuérpia na iconografia inaciana (figs. 5 e 6) e frequentemente vem associado ao nome de Erasmus Quellinius. Em Roma, a Igreja de Jesus volta a ser o ponto de referência para obra com a iconografia de Santo Inácio, anunciada num dos últimos títulos do catálogo das grinaldas. Supostamente Seghers está em fins de carreira e a dado passo despacha uma cartela para Cidade Eterna: uma peça dedicada ao fundador da Companhia de Jesus com a inscrição «*Votum St^o Ignatio*» vem descrita em termos de⁹³

⁹².— Os seus atributos são o coração em chamas, as siglas da Companhia (IHS) lançando raios luminosos ou as que evocam a divisa da Companhia (A.M.D.G. = *Ad maiorem Dei Gloriam*). O “Triunfo de Santo Inácio” é um tema tipicamente barroco.

⁹³.— W. Couvreur: «Daniel Segher’s inventaris...», op. cit., p. 124, nota 176, n.º 221 «een cartel van roosen en distelen voor R^{du}s P Generael met eenen ecce homo daer in van Barreleef van St^r Erasmus Quelinus». Informa o Autor que a ordem dos padres gerais nesses anos foi: Franciscus Piccolomini (1649-1651), Alexander Gottifredi (1652) e Gosuin Nickel (1652-64); provavelmente aqui trata-se do último.

«Uma cartela com rosas com Hecce Homo para o Reverendo Padre-Geral num baixo-relevo pelo Sr. Erasmus Quellinius».

Vêmo-la aqui em grande plano e não temos dúvidas que, tomando em conta a origem e o tema do medalhão em grisalha, é a *Grinalda de rosas com Ecce Homo* da pincacoteca vaticana (fig. 10)⁹⁴. O tema e as flores pertencem à iconografia segueriana em parceria com Quellinius, que deu resultados de grande unidade tonal. É uma tela aparatosa com preponderância de rosas, principalmente de cor vermelha, também empregue nos frutos silvestres, como eco ou metáfora do sangue vertido pelo Redentor; a amora (de cor negra) reserva-se ao tema da morte e os cardos são uma clara referência à Paixão⁹⁵; a hera, símbolo da fidelidade indissolúvel, ergue-se dos flancos para segurar um festão onde há íris brancas, sinal de pureza de Cristo e da Virgem⁹⁶.

Finalmente, o que podemos concluir acerca das obras de iconografia inaciana destinadas aos jesuítas, onde se integra a montagem com *Grinaldas de flores com a Apoteose de Santo Inácio* do Museu do Porto? A pesquisa tornou possível fazer uma evolução na obra de Daniel Seghers e discernir diferenças. Na verdade entre a *Coroa Ludovici* do Louvre e o *Festão com Santo Inácio* do Vaticano a montante, passando pela duas obras inacianas de S. Carlos Borromeu, até ao *Hecce Homo* do Vaticano a jusante vai uma grande distância onde se detetam a influência Brueghel, depois a afirmação do modelo carteliano seguindo-se o depuramento de estilo patente nos baixos-relevos em grisalhos.

⁹⁴.— *Grinalda de rosas com o Hecce Homo em camafeu*, Daniel Seghers, óleo/tela 94,5 x 71 cm; ass. «Daniel Seghers Soctis IESU» e insc.: «Votum Stº Ignatio»; Hist.: Proveniente da Igreja de Jesus, em Roma. Museu do Vaticano (Inv. 40 443).

⁹⁵.— O cardo é motivo da penitência e dos sacrifícios da vida e está ligado à representação simbólica da Paixão de Cristo (cf. L. Bartoli: *La Chiave...*, op. cit., p. 185; L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 134 e sgg.).

⁹⁶.— L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., p. 96 e sgg..

6. Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) Foi batizado a 6 de Dezembro de 1590 em Antuérpia⁹⁷. O seu pai era católico e negociante de sedas mas quando faleceu (após 20 de Setembro de 1601) Daniel Seghers foi viver com três irmãs e a mãe para junto do avô materno, um calvinista de Utrecht. Mais tarde as *Tréguas dos Doze Anos* viabilizaram o retorno dos emigrados e foi nesse quadro que Seghers voltou com a mãe para Antuérpia, concretamente em Fevereiro de 1610. Ingressou como aprendiz no atelier de Jan Brueghel, o *Velho* (Bruxelas 1568-Antuérpia 1625), dito de *Veludo*, artista liderante em pintura de paisagem e flores. Na condição de aprendiz, Seghers foi registado na Guilda de S. Lucas de Antuérpia vindo a ser admitido como mestre em 1611. A partir de então foi residir com Brueghel para quem trabalhou até 1615.

Os Países Baixos estavam na “época de ouro” da natureza-morta floral. Isso prende-se com a difusão dos jardins botânicos e um negócio rentável ligado à floricultura que se expandiu pela Europa conquistando a região. Quando Brueghel faleceu, em 13 de Janeiro de 1625, vem documentado em sua casa um *Vaso de flores* de Seghers, o primeiro registo da sua obra de que há memória, ao qual também deve ligar-se uma *Grinalda de flores* referida no espólio de Rubens⁹⁸. No último trimestre de 1614 Seghers entrou para o Colégio Jesuíta de Antuérpia⁹⁹ e em 11 de Dezembro começou o noviciado em Mechelen¹⁰⁰, onde veio a professar votos um par de anos depois, em Dezembro de 1616¹⁰¹. Durante quatro décadas vem citado sistematicamente nos livros da Companhia de Jesus, com referência a deveres de obediência e ao ofício de pintor; nessa

⁹⁷.— A. Pinchart, no vol. XXXVI do seu *Messenger des Sciences Historiques ou des Arts et de la Bibliographie de Belgique* (Gant 1868) transcreve um documento original escrito em latim pelo jesuíta Thomas Dekens, em 2 Novembro 1661, dia da morte de Daniel Seghers, enviado ao provincial da província da Flandro-Bélgica, onde se faz um resumo da vida do pintor e se diz que nasceu no dia 5 de Dezembro de 1590 em Antuérpia. No tricentenário surgiu uma biografia bastante documentada por M. W. Burke-Gaffney: *Daniel Seghers (1590-1661). A Tercentenary Commemoration*. New York, Vantage Press, 1961, onde, a págs. 8, se diz que o artista foi batizado a 6 de Dezembro de 1590.

⁹⁸.— M. W. Burke-Gaffney: *Daniel Seghers (1590-1661)*..., op. cit., p. 9.

⁹⁹.— A Companhia de Jesus foi instituída oficialmente a 27 de Setembro de 1540 pelo Papa Paulo III, com a bula “Regimini militantis Ecclesiae”. Os principais fundadores foram os espanhóis Inácio de Loiola e Francisco Xavier mas os nomes de Diogo Lainez, Nicolau Bobadilla, Afonso de Salmerón, Pedro Fabro e o português Simão Rodrigues também estão ligados ao grupo fundador.

¹⁰⁰.— A. Pinchart: *Messenger des Sciences Historiques ou des Arts*..., op. cit., p. 342.

¹⁰¹.— M. W. Burke-Gaffney: *Daniel Seghers (1590-1661)*..., op. cit., p. 9.

condição foi chamado a decorar a Igreja de Santo Inácio de Loiola, consagrada com grande solenidade a 12 de Setembro de 1621 pelo Bispo de Antuérpia, Johannes Malderus. Na comunidade religiosa a que pertencia, Daniel Seghers fez a sua derradeira profissão de votos em Bruxelas, a 27 de Junho de 1625¹⁰². Depois foi enviado a Roma, onde chegou por volta do mês de Outubro¹⁰³ e havia de permanecer durante um par de anos; pintou para a Chiesa del Gesù e o Colégio da Companhia mas a veste de jesuíta abriu-lhe as portas para outros apreciadores de arte. Em Setembro de 1627 regressou aos Países Baixos e foi por intermédio do círculo jesuítico que os seus serviços passaram a estar ao dispor de casas reais, aristocracia e clero. Resgatámos do *Abregé de la vie des peintres* a informação sobre o modo como se faziam as encomendas¹⁰⁴:

«Il revint ensuite dans sa patrie. Chacun s’empresse, à son retour, d’avoir de ses ouvrages. Il ne les vendoit point, mais les présents qu’étoient obligés de faire au couvent ceux qui vouloient en avoir, étoient si considérables, que les particuliers ne pouvoient y atteindre; il n’y eut que les Princes, parmi lesquels on compte l’Empereur, le Roi d’Espagne, & l’Archiduc Léopold, qui, par leurs libéralités, en acquirent quelques uns».

Esse público de eleição ligado à vida artística merece ser analisado à luz dos documentos tendo por base o catálogo das grinaldas, inventário que permite relacionar em diferentes quadrantes a arte de Seghers, desde logo com a corte de Bruxelas sob Filipe IV, as chefias militares, o meio artístico de Antuérpia, os patrocinadores de artistas passando por membros da Congregação dos Solteiros e a nobreza dos Países Baixos. Encomendas feitas para a Casa de Orange bem como o papel do Abade Scaglia e suas relações com a Corte Stuart são outros tópicos a levar em consideração no estudo da obra do pintor jesuíta. Conclui-se ainda que a determinada altura o percurso artístico de Seghers passou a ser beneficemente afetado por uma clientela que se foi desenvolvendo em torno de Van Dyck.

¹⁰².— A. Pinchart: *Messenger des Sciences Historiques ou des Arts...*, op. cit., p. 342.

¹⁰³.— M. W. Burke-Gaffney: *Daniel Seghers (1590-1661)...*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁴.— [Dezallier d’Argenville], *Abregé de la vie des plus fameux peintres...*, op. cit., p. 327.

Em Antuérpia Daniel Seghers cultivava a linha tradicional da arte das flores como reflexo da ação formativa que tivera com Jan Brueghel, o *Velho*. Entre as peças que chegaram até nós há um *Vaso de flores* (Museu de Belas Artes de Toledo, U.S.A.) que surge como a sua pintura de data marcada mais antiga, ou seja, 1635¹⁰⁵; porém, tal como a maioria dos floreiros saídos da sua oficina que se conservaram, este *bouquet* não se consegue documentar no catálogo das grinaldas. Exceção para o *Vaso de Flores*, hoje na pinacoteca de Bamberg¹⁰⁶. Sobre este floreiro pode aplicar-se a seguinte impressão de Aldaña Fernandez¹⁰⁷:

«En los floreros hay siempre una armonía preestablecida; el vaso, de cristal transparente, recibe un grupo de flores en su seno: rosas, anémonas, lírios o tulípanes; su estilizado perfil emerge de las profundidades espaciales del lienzo, reflejando la graciosa curvatura cristalina una lejana ventana. Acompañan al florero botones de rosa, cayendo a ambos os lados del vaso, e insectos, corrientemente mariposas. Cada flor tiene su luz propia, no quitada a las demás para predominar sobre ellas, obteniendo los efectos voluménicos por ligeros ensombrecimientos.»

Sabemos que este *Vaso de flores* pertenceu ao colecionador Cornelis van der Geest e faz eco da predileção dos apreciadores de pintura pelas peças florais do jesuíta.

¹⁰⁵.— *Vaso de flores*, 1635, Daniel Seghers, óleo/ mad. 81,25 x 53,75; ass. e dat. «D. Seghers Soctis IESU 1635». U.S.A., Museu de Belas Artes de Toledo (adquirido em Londres, na Galeria E. Slater). Bibl.: Marie-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVIIe Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965, p. 409.

¹⁰⁶.— *Vaso de flores*, Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661), óleo/cobre 37 x 27 cm; ass. e dat. «D. Seghers Soctis JESU». Bamberg, Galeria de Pintura (Inv. 5929). Hist.: Executada para o colecionador Cornelis van der Geest, antes de 1637, ano do falecimento de Willem van Haecht, que o reproduziu no seu *Atelier de Apeles*, da Mauritshuis. Bibl.: Marie-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVIIe Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens 1965, p. 404).

¹⁰⁷.— Salvador A. Fernandez: «En torno a Daniel Seghers», *Archivo Español de Arte*, tomo XXXIII (1960), n.ºs 130-131, p. 70.

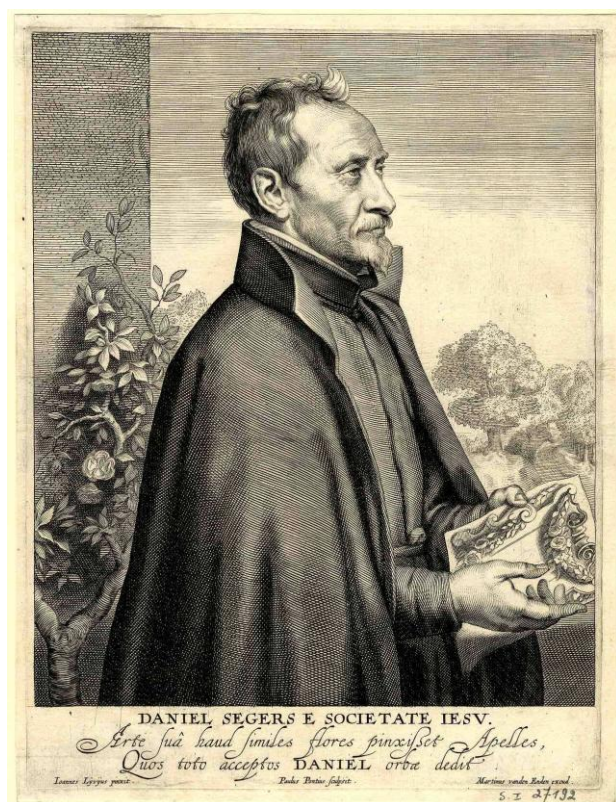


Fig. 11 Retrato de Daniel Seghers, Paulus Pontius segundo Jan Lievens (26,6 x 20,3 cm), insc. «DANIEL SEGHERS E SOCIETATE IESV./ Arte sua haud similes flores pinxit set Apelles,/ Quos toto acceptos DANIEL orba dedit»; subs. à esq.^a «Joan Lijvius pinxit», ao centro «Paulus Pontius sculpsit» e à dir.^a «Martinus van den Enden excudit.». © Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelas (S. I 27192)

Em fins do Verão de 1637 Seghers admitia um discípulo: o malinense Jan Philips van Thielen (1618-67)¹⁰⁸ que lhe seguiu as pisadas tendo vindo a distinguir-se entre os seus émulo. À medida que avançava em idade, o pintor antuerpiense via aumentar a responsabilidade das encomendas. Em 1643 pintou o seu maior *Vaso de Flores*. Quando se trata de documentá-lo as provas faltam

¹⁰⁸.— Jan Philips van Thielen (Malines 1618-1667) teve lições com o cunhado Th. Rombouts e Daniel Seghers, de quem foi o único discípulo a ser admitido em estúdio. Dedicou-se à flor em *bouquets* e grinaldas em torno de cenas devotas à maneira do mestre, de quem herdou a técnica meticulosa. Pontualmente fez paisagens com arquitetura, animadas com cenas venais.

mas o resultado está à vista na Gemalde Galerie de Dresden¹⁰⁹, que outro quadro homónimo conserva, com a mesma data. Tendo em conta a obra realizada na Igreja de Santo Inácio, designadamente a grande *Cartela com festas e Santo Inácio de Loiola coroado por anjos* (fig. 6) feito em parceria com C. Schut e exposto em 1643, deduz-se que Seghers estava no topo da carreira.

O *Retrato de Daniel Seghers* feito por Jan Lievens (Leiden 1606-Amesterdão 1674) deve ser alegado em favor do artista célebre; foi gravado por Paulus Pontius e publicado por Martin van den Enden antes de 1645 (fig. 11)¹¹⁰. Nessa altura os pintores costumavam ser representados na área da sua perícia e isso explica que o jesuíta seja retratado com uma folha com cartela, sinal da sua nova técnica de composição floral. Tenhamos em mente que a folha de ornatos e as rosas correspondem à imagem daquele que ficou na História como «o pintor da arte das flores»; o vulto caminhando de perfil parece sugerir o carácter de um ser muito ocupado na dupla função de artista e homem de Igreja. Tão importante como os aspetos físico e psicológico que a gravura registou para a posteridade é a informação sobre o círculo mais próximo do retratado na cidade do Escalda. Aqui cabe falar da sua relação com Jan Lievens, o qual esteve ativo em Antuérpia entre 1635 e a Primavera de 1644¹¹¹; ao gravador Paulus Pontius (Antuérpia 1603-1658) e Van den Enden (Antuérpia a 30 Outubro 1605), figura importante no meio artístico local como primeiro editor da *Iconografia*. Uma versão próxima do exemplar original foi incluída por Joannes Meyssens (Bruxelas 1617-1670) na obra *Images de divers hommes d'esprit sublime*, publicada em Antuérpia em 1649. A inclusão do retrato de Seghers no livro de Meyssens espelha incontestavelmente a sua posição de cidadão respeitado.

¹⁰⁹.— *Vaso de flores*, 1643, Daniel Seghers, óleo/cobre 85,5 x 64,5 cm; ass. e dat. «D S (entrelaçado) soc Soctis JESU 1643». Dresden, Gemalde Galerie (Inv. 1201). Hist.: Doação da rainha da Saxónia a Augusto III em 1751. Bibl.: Marie-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVIIe Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965, p. 405.

¹¹⁰.— *Retrato de Daniel Seghers*, Paulus Pontius segundo Jan Lievens, 26,6 x 20,3 cm; insc. «DANIEL SEGERS E SOCIETATE IESU./ Arte suâ haud similes flores pincit set Apelles,/ Quos toto acceptos DANIEL orba dedit»; subs. à esq.^a «Ioan Lijvijus pinxit», ao centro «Paulus Pontius sculpsit» e à dir.^a «Martinus van den Enden excud.».

¹¹¹.— Carl Depaw e Ger Luijten: *Anthony van Dyck as a printmaker...*, op. cit., p. 150.

Em fins de 1657 Seghers tinha 67 anos de idade. Enquanto vivia os últimos anos viu desaparecer alguns dos seus colaboradores: Cornelis Schut, Gerard Seghers e Thomas Willeboirts Bosschaert; da mesma geração vivia ainda Simon de Vos e outro que foi um dos seus principais cooperadores: Erasmus Quellinius. No dia dos Fiéis Defuntos de 1661 Daniel Seghers deixou este mundo¹¹². São conhecidas quinze peças com poemas de diversos autores que o louvaram em vida¹¹³, onde constantemente se faz alusão ao pincel de ouro que lhe foi oferecido por Amalia von Solms, esposa de Frederico Henrique, Príncipe de Orange; manifestou-se assim Florant du Rieu num epigrama de 1657 conservado no colégio de Antuérpia:

«Pater Zeguers, fait naitre tant des fleurs/ Par ses pinceaux et ses vives couleurs/ Que par son art il dompte la nature./ De ce peintre si rare est la peinture,/ Que pour payer un tel trésor,/ On change sa palette et ses pinceaux en or.»

6. 1 Daniel Seghers no *Gabinete Áureo* de 1661 De acordo com o epigrama de Du Rieu, o pintor foi capaz de dominar a Natureza com a sua arte —a frase parece um chavão mas importa bastante para uma leitura da obra de Seghers consentânea com a época. De resto este sentido de subjugar a Natureza é assumido na última homenagem que lhe foi prestada: o poema com a reimpressão do seu retrato no *Gabinete Áureo*, publicado em Antuérpia em 1661¹¹⁴. Este texto acerca de Daniel Seghers importa bastante como demonstração do significado dos quadros à luz

¹¹².— Os Bolandistas ocuparam os seus aposentos na casa professa jesuíta de Antuérpia. D. Seghers testemunhou o advento dos Bolandistas cujo intuito era despojar os santos de aspetos lendários restituindo-lhes autenticidade; com esse fim, os padres Rosweyde, Bolland, Henschen e Papenbroeck agruparam-se na monumental edição de *Acta Sanctorum*. O movimento foi encabeçado pelo Reverendo Padre Jan Bolland (1596-1665), que viveu na Casa Professa desde 1630; em 1635 recebeu como assistente Gottfried Henschen (1601-81); em 1643 ambos publicaram os seus primeiros volumes: *Vidas dos santos falecidos em Janeiro*, que foram muito bem acolhidos pelos eruditos. Em 1658 publicaram os volumes cobrindo o mês de Fevereiro. Em 1659 recebeu outro assistente, Daniel Papenbroeck (ou Papebrodus 1628-1714).

¹¹³.— Veja-se a este propósito A. Pinchart: *Message des Sciences Historiques ou des Arts...*, op. cit., pp. 345 e 346 (entre os poemas neerlandeses transcreve os assinados por J. V. Vondel, célebre poeta holandês, e de Constantijn Huygens, citando ainda os nomes de Jean Vos, P. Caters e Dominique Bock, sobrinho do pintor).

¹¹⁴.— Cornelis de Bie: *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const...*, op. cit., pp. 212-215.

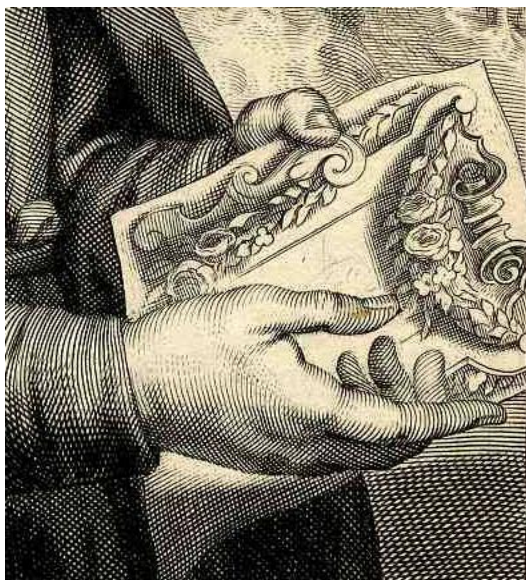


Fig. 11 a *Retrato de Daniel Seghers (pormenor da cartela)*
© Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelas (S.I 27192)

da época. Na visão de De Bie o objetivo do “pintor da arte das flores de Antuérpia” era pintá-las como se fossem verdadeiras, dentro da diversidade que exprimia a riqueza da Criação (entre flores cultivadas como as tulipas, lírios, rosas, narcisos e jacintos, e as flores silvestres como o mal-me-quer, violetas, maledícias...). A exatidão botânica dos arranjos ganhava vida com o pousar de insetos nas flores frescas e perfumadas onde as abelhas iam tirar o pólen. Segundo a interpretação de De Bie, os insetos alados, como borboletas, traduziam a ideia de que Seghers com a sua arte era capaz de elevar a Natureza a um plano espiritual. Esclarece que na vida real as flores morrem porque teem vermes e decompõe-se, mas os pincéis de Seghers faziam perdurar a beleza, a cor e até o cheiro das espécies frescas, cultivadas ou agrestes. Vai mais longe: a tinta dele era morta mas ele tornava a tinta viva pois colhia flores e dava-lhes uma forma duradoura. A poesia do *Gabinete Aureo* reserva-se, enfim, à valorização das flores do quadro em detrimento das próprias flores naturais pois com Seghers a Pintura era sinónimo de exaltação da Natureza, não se prestava a um mundo corruptível, exposto à decomposição.

No fundo o texto do *Gabinete Áureo* tem como trave-mestra a noção de que a Arte supera a Natureza; historicamente esta teoria de suplantação da realidade esteve por trás da valorização da pintura floral, encarada como género independente na viragem do século XVI; alicerça-se numa encenação famosa da Pintura do Mundo Antigo, denominada *Pausias e Glycera*; Pausias pinta a sua amante Glycera, vendedora de flores, que se envergonha dos seus ramos naturais ao ver as bonitas flores do seu próprio retrato. O assunto foi significativamente retomado por P. P. Rubens em inícios do século XVII e transporta-nos para o problema da função da pintura de flores, que não deve ser encarada exclusivamente pelo seu valor decorativo pois a sensibilidade da época assentava na ideia de que as flores continham em si algo de sagrado -era como se a beleza das flores representasse o máximo da Natureza.

Com a evocação do *Gabinete Áureo* terminava a vida e começava a lenda do “Apeles da Companhia de Jesus” que se foi memorizando num longo percurso de mais de quatrocentos anos. Desde então o pintor da arte das flores continuou a beneficiar de perspectivas favoráveis; e em época de comemoração dos 420 anos do seu nascimento, se fizermos uma retrospectiva pelo passado da pintura de flores, damo-nos conta que a sua fama foi em parte ditada pela invenção de uma fórmula pictórica: o modelo carteliano de pintura floral. Do total de 239 peças citadas no catálogo das grinaldas de 1661 existem dezenas de exemplares que se conservam em museus e coleções¹¹⁵ mas o problema da sua identificação nesse inventário está ainda muito longe de ser resolvido.

¹¹⁵.— Para a localização das obras consultámos os dicionários de referência e as rubricas de Z. v. M.: «Seghers, Daniel», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1936, p. 443; 1996. Irene Haberland: «Seghers, Daniel», in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan Publishers Ltd., vol. 28, pp. 363, 364; E. Bénézit: «Seghers, Daniel ou Zeghers dit le Jésuite d'Anvers», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 12, pp. 635, 636.



Fig. 5 c Grinalda de flores da *Apoteose de Santo Inácio de Loiola* (pormenor)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (7 Pin CMP/ MNSR)

7. As grinaldas de flores para a *Virgem com o Menino e S. João* e a *Apoteose de Santo Inácio* à luz da coleção Allen Em meados do século XVIII Dezallier d'Argenville, no seu *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, já era sensível à dispersão do espólio e à dificuldade que há em precisar as obras de Daniel Seghers feitas para particulares devido à mudança inevitável dos gabinetes privados¹¹⁶. O pintor era conhecido entre nós no Museu Allen, que o prussiano Raczynski observou no Porto em 1844; justamente ele escreveu sobre as duas obras do jesuíta numa passagem, que é muito conhecida, das suas *Lettres*¹¹⁷:

¹¹⁶.— [Dezallier d'Argenville]: *Abregé de la vie des plus fameux peintres*..., op. cit., p. 329.

¹¹⁷.— Le Compte A. Raczynski: *Les arts en Portugal*..., op. cit., p. 385 (trad. nossa: «Assinalei dois quadros religiosos em madeira, no género de Rubens, da sua época e cercados de flores; outra paisagem de Vieira, com uma mulher e duas crianças; um S. Francisco em oração, de tamanho natural»).

«J'ai remarqué (...) deux sacrés sur bois, dans le genre de Rubens, de son époque et entourés de guirlandes de fleurs; un hautre paysage de Vieira, avec une femme et deux enfants; un saint François en prière, de grandeur naturelle, etc...»

Um reflexo da admiração por Daniel Seghers nos meios eclesiásticos e culturais portugueses da época romântica é a adaptação do seu retrato pelo pintor régio Joaquim Rafael¹¹⁸. Ele foi o organizador da galeria de pintura da Ordem de S. Bento, no Mosteiro de Tibães, e ajudou a formar o Museu Allen. Alguns anos mais tarde, quando a coleção já pertencia ao Museu Público da Cidade, sai a lume a *Synopse Geral*¹¹⁹ onde, na divisão dedicada às Belas Artes, se incluem os apelidos de Seghres e Schut entre os melhores autores:

«Uma GALERIA DE PINTURAS composta de 602 quadros, a óleo (pela maior parte); entre os quaes se encontram vários de Rubens, Vandyck, Mieris, Van-Ostade, Wouvermans, Schut, Seghers, Murillo, Caravaggio, Zampieri, Cavolucce, Bombelli, Lucatelli, Bourguignon, Vernet, Pillement, e outros famosos mestres das diversas Escolas Estrangeiras, etc. Esta galeria é frequentada por alguns Artistas e Estudantes, que ali vem aproveitar diariamente, a faculdade que lhes é concedida de copiarem e estudarem os Modelos, que encerra, e de executarem as suas obras sob a inspiração e lição dos mesmos.»

A dupla autoria dos quadros é conhecida desde a edição do *Catálogo das Pinturas do Museu Allen* em 1853¹²⁰, onde se faz constar a data de 1640 e a assinatura de Daniel Seghers, nome que vem associado ao pintor Cornelis Schut, como vimos em sede do comentário às obras nos pontos 1 e

¹¹⁸.— *Retrato de Daniel Seghers*, Joaquim Rafael (Porto 1783-Lisboa 1864), óleo/ tela 34 x 25 cm. Insc. canto inf. dir.º «DANIEL SEGHERS/ pintor em 1590» (Inv. 531 CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Arq. Fotog. MNSR - cl. 276-35/36 (p. b)

¹¹⁹.— *Synopse Geral das Coleções que compõe o Museu Público da Cidade do Porto*. Porto, 31 de Outubro de 1855.

¹²⁰.— Eduardo A. Allen: *Catálogo provisório da Galeria de Pinturas...*, op. cit., 1853, pp. 33, 57.

2. Outro aspeto curioso: no Museu Municipal (biénio de 1879-80) há notícia que os floreiros de Seghers eram os quadros mais copiados por artistas e amadores particulares¹²¹

«(...) principalmente pelo que toca a alguns grupos das suas admiráveis grinaldas, tão cheias de verdade, naturalidade e graça, e cujas tintas eram de tão boa têmpera química, que, apesar de decorridos duzentos e cinquenta anos depois que foram aplicadas na madeira, ainda hoje conservam todo o seu brilho e viçosa frescura.»

Seghers era conhecido entre nós na época romântica. Mas já no século XVIII há notícia de obras suas através de Pietro Guarienti, inspetor da Galeria de Dresden que viajou em território luso entre 1733-36; foi ele quem editou e acrescentou a obra *Abecedário Pittorico del Pellegrino António Orlandi* (Veneza, 1753) onde se fala do pintor nos seguintes moldes¹²²:

«In Lisbona il Co. di Cocolino, il Marchese de Las Minas, e il signor Duca di Cadaval conservano di lui bellissime opere; e due preziosi pezzi del sopradetto signor Marchese hanno di dentro i quadrati di Vandych com due istorie sacre, che certamente son finitissime. Nella famosa raccolte del Regio Escuriale di Spagna sonovi quattro quadri di questo autore posti ne' luoghi più cospicui di quella celebre Galleria. Visse Fino ad una età avanzata nella compagnia de P. P. Gesuiti di Anversa, riverito e splendidamente regalato per la virtù. L'*Aureo Gabinetto* scrive di lui, e dà il ritratto a car. 213».

Não se localizam as obras que Pietro Guarienti viu nas três casas nobres de Lisboa. Nem sequer sabemos se as duas preciosas peças com cenas religiosas dentro de quadros que ele admirou junto do marquês das Minas eram as montagens das *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* e a *Apoteose de Santo Inácio* da coleção Allen. Porém, não deixa de ser questão aliciante pois afinal o assunto prende-se com obras do flamengo em solo luso.

¹²¹.— *Relatório da Gerência da Câmara Municipal do Porto durante o biénio de 1878 e 1879 apresentado e lido pelo Presidente António Pinto Magalhães Aguiar na Sessão de 2 de Janeiro de 1880*. Porto, Tipografia do Jornal do Porto, 1880, p. 94. Devemos esta interessante informação a Manuel Engrácia Antunes, Prof. Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Conservador de Museus na Câmara Municipal do Porto.

¹²².— Cit. por A. Raczyński: *Les Arts en Portugal...*, op. cit., p. 311.

Recuando à primeira parte do século XVII, concretamente à época de domínio filipino, sabemos que os modelos da Virgem por C. Schut tinham muita procura entre nós, pois é disso que se trata quando em 1633 Andrea de Saintes recebe em Lisboa uma caixa de gravura com «180 ‘principais’ com quatro tipos de Nossas Senhoras de Schut por 27 florins»¹²³. E dez anos mais tarde aquele mediador de negócios havia de escrever a Guillaume Forchoudt para Antuérpia insistindo que

«As peças que mandei vir teem de ser de Schut. Não as quero de mais ninguém. ‘Per Avis’ Senhor Forchout, trate-me como amigo e não ficará arrependido.» Esta carta data de 8 de Junho de 1643¹²⁴ mas a 10 de Maio do ano seguinte ele volta ao assunto para dizer que «O Sr. Schut não tem razão ao pedir mais do que foi combinado, ele próprio escreveu-me que queria 200 fl. pelo quadro e 300 fl. pelo Santo António. Eu escrevo-lhe acerca disso, não lhe pague mais.»¹²⁵

Seghers também era conhecido em Lisboa no tempo da Restauração. Sabêmo-lo através do testemunho do mesmo Andrea de Saintes, o qual não só transacionava na capital portuguesa sob Filipe IV como aí permaneceu após a conquista da independência. Durante as relações de negócios que manteve com a firma Forchoudt de Antuérpia, numa carta de 13 de Setembro de 1644, escreveu um passagem que, tal como a anterior, só conhecemos por tradução¹²⁶, onde diz que “Agora sai um navio para Amsterdão... nele vai uma caixinha para Frei Daniel Seghers; a caixinha contém 3 grandes peças de louça para v. m. (...)”.

¹²³.— Roza Huylebrouck: «Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII...», op. cit., p. 283.

¹²⁴.— *Idem*, op. cit., p. 288.

¹²⁵.— *Idem*, op. cit., p. 289.

¹²⁶.— *Idem*, op. cit., p. 291.

Capítulo XI

Série de *Grinaldas com cenas da vida de Jesus e da Virgem* originárias do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, atribuídas a Jan I van Kessel

Uma série de seis placas de cobre *Grinaldas com cenas da vida de Jesus e da Virgem* pertencentes ao Museu Nacional de Soares dos Reis foram incorporadas no antigo Museu Portuense após o confisco dos conventos e mosteiros em 1834. O seu local de origem é o santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que possuía uma coleção de pintura sobre cobre de ateliers flamengos e diversas cópias-redução, principalmente de artistas italianos, além de algumas lamelas de pincel português, como tivemos ocasião de publicar no seu conjunto¹ e a que já nos referimos no capítulo II. 6. As *Grinaldas com cenas da vida de Jesus e da Virgem* são mencionadas num documento de Santa Cruz de 1834, intitulado *Termo de entrega das pinturas para o Museu da cidade do Porto*, como “Floreiros ao divino em cobre”². Verificámos as respetivas entradas no antigo Museu Portuense nos inventários de 1834 e de 1839³ e reconhecemos na atual coleção do MNSR que os seis floreiros foram catalogados de forma avulsa. Porém não foi difícil reconstituir o grupo devido ao estilo e dimensões.

¹.— Veja-se o que dissemos a este respeito em «Colecções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. ‘Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra’...», op. cit., pp. 81-89.

².— Doc. 1, ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (AUC): III-1ªD-10-5-43, «*Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Museu da Cid.ª do Porto*».

³.— Doc. 2, GCDP: Mç. 557, *Inventário do Museu Portuense feito em 1839*.



Fig. 5 a Grinaldas numa cartela com a Fuga para o Egito (aspecto geral com moldura entalhada, lacada e decoração dourada)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (57 Pin MNSR)

As placas teem formato horizontal (ca. 71 x 96 cm) e ostentam grandes molduras de talha, lacada e dourada (ca. 35 cm), atribuíveis a meados do século XVIII pelos motivos de decoração floral do tipo *chinoisserie* (fig. 5 a). Por não estarem assinados, os quadros suscitam questões de autoria e datação sendo preciso fazer uma ponderação iconológica com vista revalorizar o conjunto (que parece ser extraordinário) de peças de autor cujo significado se perdeu ao longo de, aproximadamente, três séculos de existência em Portugal.

Os temas ligados à infância de Jesus deram amplo argumento a artistas (inclusivamente prestavam-se bastante à pintura de flores) que vão beber ao Novo Testamento, nos evangelhos segundo São Mateus e São Lucas. Dão-nos conta das circunstâncias que rodearam o nascimento de Jesus, desde logo a Anunciação e Visitação passando à Natividade (Adoração dos Pastores e dos Magos); também se faz alusão à Apresentação no Templo e à Fuga para o Egito, Matança

dos Inocentes e ao Regresso da Sagrada Família a Nazaré com uma referência final ao episódio do Menino Jesus entre os Doutores. Mas enquanto os temas da infância de Jesus proporcionaram aos artistas grande motivação a partir do Novo Testamento, eles tiveram de beber em fontes apócrifas sobre a vida da Virgem. Portanto, como ponto de partida para a análise das *Cenas da vida de Jesus e da Virgem* tivemos de procurar os textos do Novo Testamento e outras as fontes para a interpretação da iconografia.

As grinaldas de flores foram atribuídas a Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679) por Fred J. Meijer com quem trocámos correspondência para o Rijksbureau⁴. Considerou-as extremamente qualificadas e próximas dos tipos e da técnica das flores pertencentes a uma série de arranjos florais, datados de 1652, que haviam pertencido à coroa espanhola mas que entretanto se dispersaram. Meijer baseou a sua proposta de classificação num bom exemplar assinado, claramente relacionado por afinidades de estilo com a série crúzia, que é a *Grinalda com o Menino e S. João* do Museu do Prado⁵. Somos de opinião que a tela *Grinalda de flores numa cartucha com a Sagrada Família* do Museu de Liège também sustenta a autenticação do sexteto do Porto, com quem compartilha a mesma orientação horizontal; quanto a nós é aliás a obra de apoio classificativo mais valiosa, onde chama a atenção toda uma gama de cores a partir do carmim⁶.

Quanto à autoria das cenas nucleares da série do Porto, F. J. Meijer refere que constitui um problema, não sendo de excluir que estas também tenham sido pintadas por Jan I van Kessel⁷. Sem dúvida que os quadros se reportam à Época Moderna e são de um atelier de Antuérpia, em

⁴.— Do Rijkbureau Voor Kunsthistorische Documentatie Netherlands Institute for Art History (departamento de Pintura Neerlandesa antiga), parecer emitido por fotografia, em cartas pessoais de 6 Ab. 1992 e 6 Jan. 1993.

⁵.— *Grinalda com o Menino e S. João*, Jan van Kessel, óleo/ cobre 101 x 80 cm; ass. “J. V. Kessel”. Museu do Prado (Inv. 1 552). Ver monografia de M. Díaz Padrón: *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado...*, op. cit., vol. I, p. 660, onde diz que segue esquemas de Daniel Seghers mas diferencia-se na simetria e amplitude dos ângulos compositivos; por sua vez, as figuras seguem uma composição original de Rubens.

⁶.— *Grinalda numa cartucha com a Sagrada Família*, Jan van Kessel, ass. “Jan va[n] Kessel” em baixo, à esq., óleo/ tela 69 x 83 cm. Liège, Musée d’Art wallon. Bibl.: M.-L. Hairs: «Les Fleurs», in *De Rubens à Van Dyck. L’âge d’or de la peinture flamande*. [S.l.] La Renaissance du livre, 2004, p. 138; *idem*, ed. 1989, p. 178; ver também o ensaio de catálogo de obras autênticas e atribuídas ao pintor em *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle...*, op. cit., pp. 390, 394.

⁷.— Com referência ao citado parecer de Fred J. Meijer, do Rijksbureau, Amesterdão.

que exerceu aquele mestre, seguidor de Daniel Seghers na pintura de flores, frutos e insetos pintados em arranjos de natureza-morta, em alegorias florais e cenas mundanas.

Por esta altura os grandes formatos vulgarizaram-se no sul e difunde-se um formulário exuberante, de grinaldas dispostas em volta de uma composição central, por contraste com o arranjo de flores com vaso de uma fase inicial. A diversidade de espécies florais e a riqueza da paleta de cores na pintura da região do sul parece ter-se oposto, de um modo geral, ao desenvolvimento austero e sóbrio que o norte conheceu.

Retomando a série *crúzia*, vemos que a disposição das flores é feita com simetria em quatro ramalhetes sobre a cartela de pedra e centro em elipse. Quanto ao nível de execução, já vimos que as pequenas figuras dos medalhões são provavelmente da mão do executante das flores, o que não é muito usual nestes trabalhos, quase sempre feitos em colaboração, como sabemos. Portanto, as cenas historiadas da vida do Salvador e da Virgem apresentam maior dificuldade e, a serem da autoria de Van Kessel, ainda não se descobriram os modelos em que se terão inspirado pelo que, até prova em contrário, temos de considerá-las originais⁸.

Nas grinaldas distingue-se a excelência da pintura das flores traduzindo grande acuidade visual: repare-se que são respeitadas as proporções das espécies e os pedúnculos e folhagens são reproduzidos fielmente, o que nos indica a técnica de um verdadeiro especialista da flor. Outro traço comum é a frescura das plantas onde não se observam quaisquer insetos, nem folhas ou pétalas degradadas, tal como acontece noutro tipo de alegorias florais. O colorido compõe-se de tons quentes, combinados dentro das gamas de vermelho e amarelo e há também harmonias suaves delicadamente matizadas de branco e vermelho. As cores neutras das cartelas e do fundo fazem ressaltar as cores e deste contraste resulta grande efeito cenográfico: nos monumentos barrocos, o negro e o cinzento desempenham um papel de primordial importância, para fazer realçar os coloridos cálidos de amarelo, vermelho e alaranjado.

⁸.— Reportamo-nos ainda aos pareceres de Fred J. Meijer, emitidos em cartas pessoais de 6 Ab. 1992 e 6 Jan. 1993, que este nosso estudo não desmente lançando outras hipóteses.



Fig. 1 *Grinaldas numa cartela com a Adoração dos Reis Magos*, atrib. Jan I van Kessel (óleo/ cobre 71 x 96 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (46 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 4645 (foto: J. Pessoa).

1.1 Adoração dos Reis Magos (fig. 1)⁹ Nos quatro festões destaca-se uma íris branca, flor de significado mariano, no canto superior esquerdo. À entrada de uma cabana coberta de colmo sobressaem as imagens radiantes da Virgem e o Menino. Nos magos dá-se ênfase ao velho Melchior, com um cofre de ouro nas mãos para oferecer a Jesus, perante o qual se curva respeitosamente de cabeça descoberta (deixou de lado o turbante coroadado). Melchior vem acompanhado à sua direita por Baltazar que traz um vaso precioso e mais atrás está o negro Gaspar junto a uma pira de incenso. A composição é flanqueada à direita por dois pagens que seguram o manto de arminho de Melchior e teem como função abrir a cena. Entre outros elementos comuns à Natividade, como os animais da manjedoura, fazem-se valer sobretudo os motivos ricos e exóticos como as *bouppelands*, as vestes com peliças, turbantes coroados e vasos preciosos.

Na Bíblia os Magos são referidos apenas no Evangelho segundo S. Mateus (Mt., 2, 1-12). Vieram do Oriente no tempo de Herodes adorar Jesus a Belém de Judá, dizendo:

“Onde está o Rei dos Judeus, que acaba de nascer? Porque nós vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-Lo.” E adiante prossegue: “Os enviados do rei, chegados ao lugar onde estava o Menino, ficaram possuídos de grandíssima alegria. Entraram na casa, viram o Menino com Maria, Sua mãe, e, prostrando-se, O adoraram; e abrindo os seus tesouros ofereceram-Lhe presentes de ouro, incenso e mirra. Em seguida, avisados em sonhos por Deus para não tornarem de novo a Herodes, voltaram para a sua terra por outro caminho.”

⁹.— Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679), at. Título: *Floreiro com a Adoração dos Reis Magos*. Cronologia: Segundo terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular. Não se observam danos significativos na superfície policromada e suporte em cobre. Dimensões: 71 x 96 cm (luz). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (46 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Floreiro dito [ao Divino] em Cobre»; N.º 306 Inv. 1834 (cobres): "Floreiro com a Adoração dos Reis"/ A. 26-5; L. 36 (polegadas e linhas); N.º 2 Inv. 1839 (cobres): "Ditto [Floreiro com a] Adoração dos Reis/ A. 27; L. 35-7 (polegadas e linhas); N.º 46 Inv. MNSR: Esc. Flamenga, séc. XVII. Bibl.: *Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936, p. 25, n.º 46; SANTOS, Paula M. M. Leite: «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra'», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), p. 17 e sgg.; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; n.º 8 (1999), p. 293; SOARES, Elisa: "Pintura", in *Museu Nacional de Soares dos Reis: Roteiro da Coleção*. Lisboa, IPM, 2001, p. 51; Arq. Fotog. MNSR - Cl. 1232 (p. b) Foto: Teófilo Rego.

1. 2 Circuncisão (fig. 2)¹⁰ No Evangelho segundo S. Lucas os episódios da Circuncisão e Apresentação no Templo seguem-se à Natividade (Lc, 2, 22-38). Depois que se completaram oito dias para ser circuncidado o Menino deram-lhe o nome de Jesus, como Lhe tinha chamado o anjo da Anunciação. Segundo a *Lenda Áurea*, que dedica à cerimónia vasta reflexão, quatro circunstâncias deram solenidade à circuncisão do Senhor: a oitava do Natal, a imposição do nome de Jesus, a efusão da primeira gota de sangue e o signo da encarnação¹¹.

Na pintura guarnecida de flores originária do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra o artista detém-se no fundo arquitetónico (pilastras, arcos e balaustrada do templo) com vista em recuo. Foi esta a forma encontrada para contextualizar o rito judaico sendo a elipse onde se inscreve a cena decorada com um drapeado de cor castanha (à esquerda) formando um verdadeiro *pendant* com a *Apresentação no Templo* (30 Pin MNSR). Fazendo convergir atenções no Menino, despidido sobre um lençol e amparado pelo pai (adotivo), o pintor mostra dominar a iconografia (notar a indumentária do sacerdote hebreu, as tochas acesas, a faca da circuncisão...). São zonas expressivas: a atitude da Virgem Maria que ajoelha gesticulando perante o Menino, radiante de luz, e o judeu vestido de vermelho a observar de perto a excisão, de olhar circunspecto. Os hebreus parecem indagar sobre quem seria esse judeu da Galileia a quem era dado o nome de *Jesus*, que significava *Salvador*.

¹⁰.— Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679), at. Título: *Circuncisão*. Cronologia: Segundo terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular. Não se observam danos significativos na superfície policromada e suporte em cobre. Dimensões: 71 x 96 cm (luz). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (29 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Floreiro dito [ao Divino] em Cobre»; N.º 308, 309 ou 310 (?) Inv. 1834 "Floreiros" (cobres)/ A. 26-5; L. 36 (polegadas e linhas); N.º 4 Inv. 1839 (cobres): "Ditto [Floreiro com a] Circuncisão"/ A. 26-6; L. 35-6 (polegadas e linhas); N.º 30 Inv. MNSR: Esc. Flamenga, séc. XVII/ Autor da moldura de flores: D. Seghers (?). Bibl.: *Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936, p. 23, n.º 30; SANTOS, Paula M. M. Leite: «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra', *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), p. 18 e sgg.; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; n.º 8 (1999), p. 293. Arq. Fotog. MNSR - Cl. 2759 (p. b) Foto: Teófilo Rego.

¹¹.— Jacques de Voragine: *La Légende Dorée...*, op. cit., p. 105 e sgg.



Fig. 2 *Grinaldas numa cartela com a Circuncisão*, atrib. Jan I van Kessel (óleo/ cobre 71 x 96 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (29 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. - IFN 4 643 (foto: J. Pessoa)

1. 3 Apresentação no Templo (fig. 3)¹² Esta cena do Novo Testamento, muito significativa do culto da Infância de Cristo, fala da lei judaica segundo a qual, 40 dias após o nascimento de uma criança, a mãe devia apresentar-se no Templo para o ato da purificação. Findo o tempo da purificação de Maria, segundo a Lei de Moisés, os pais levaram o Menino a Jerusalém para O apresentarem ao Senhor segundo o que estava escrito na Lei do Senhor: “Todo o varão primogénito será consagrado ao Senhor” e para oferecerem em sacrifício um par de rolas e dois pombinhos (Lc., 2, 22-38). Havia então em Jerusalém um homem chamado Simeão, justo e piedoso. Tinha-lhe sido revelado que não veria a morte sem ver Cristo, Nosso Senhor. Conduzido pelo Espírito, Simeão foi ao Templo onde estava o Menino, tomou-O nos braços e louvou a Deus dizendo:

“Agora, Senhor, podes deixar o Teu servo partir em paz segundo a Tua palavra; porque os meus olhos viram a Tua salvação, que preparaste em favor de todos povos; luz para iluminar as nações, e glória de Israel, Teu povo.” Os Pais de Jesus estavam admirados com o que d’Ele se dizia. Simeão abençoou-os e disse a Maria, Sua mãe: “Eis que este Menino está posto para ruína e ressurreição de muitos em Israel e para ser sinal de contradição. E uma espada trespassará a sua alma. Assim se descobrirão os pensamentos escondidos nos corações de muitos.”

A pintura guarnecida de flores forma *pendant* com a *Circuncisão* (29 Pin MNSR) sendo igualmente a elipse onde se inscreve a cena decorada com um fino drapeado (à direita). No

¹².— Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679), at. Título: *Floreiro com a Apresentação no Templo*. Cronologia: Segundo terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular. Não se observam danos significativos na superfície policromada e suporte em cobre. Dimensões: 71 x 96 cm (luz). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (30 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Floreiro ditto [ao Devino] em Cobre»; N.º 308, 309 ou 310 (?) Inv. 1834 "Floreiros" (cobres)/ A. 26-5; L. 36 (polegadas e linhas); N.º 5 Inv. 1839 (cobres): "Ditto [Floreiro com a] Apresentação"/ A. 27-4; L. 36-5 (polegadas e linhas); N.º 29 Inv. MNSR: Esc. Flamengo, séc. XVII/ Autor da moldura de flores: D. Seghers (?). Bibl.: *Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936, p. 23, n.º 30; SANTOS, Paula M. M. Leite: «Colecções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra', O Tripeiro, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), p. 18 e sgg.; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; n.º 8 (1999), p. 293. Arq. Fotog. MNSR - Cl. 1266/ 276 (p. b) Foto: Teófilo Rego.



Fig. 4 *Apresentação no Templo*, 1638, P. Pontius seg. P. P. Rubens, (63,5 x 48,5 cm) © The Trustees of the British Museum, Londres AN893497001 (n.º reg. 1891.0414.574)

quadro é muito cativante a figura do homem de fé, de olhos postos em Deus, carregando nos braços o Menino. Subordinado ao tema é também o casal de pombinhos que leva José para oferecer em sacrifício. Importa realçar a caracterização detalhada das imagens de Simeão e do hebreu (com destaque para o candelabro de sete braços e o altar com as tábuas da lei e castiçais), delineadas com fino pincel, bem como a arquitetura de fundo –fatores que, apesar de tudo, se afastam do nível da pintura de flores desta categorizada oficina de Antuérpia. cremos que a fonte de inspiração foi uma gravura de P. Pontius publicada com reserva de privilégio em 1638 reproduzindo a *Apresentação no Templo* (fig. 4)¹³, painel da direita do *Tríptico da Deposição* concebido por Rubens para a Catedral de Nossa Senhora.

¹³ — *Apresentação no Templo*, Paulus Pontius seg. P. P. Rubens, grav. 63,5 x 48,5 cm; insc. “P. Rubens invent/ P. Pontius sculpsit A. 1638” e à dir.ª “Cum Privilegiis Regis Christianissimi/ Principum Belgarum et ordini Batavia” e abaixo duas frases em latim “Nunc dimitte seruum Tuum Domine secundum verbum tuum in pace./ quia viderunt oculi salutare tuum. Lucae. Cap. II”. The British Museum, Londres, AN893497001 (n.º reg. 1891.0414.574)



Fig. 3 *Grinaldas numa cartela com a Apresentação no Templo*, atrib. Jan I van Kessel (óleo/ cobre 71 x 96 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (30 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. - IFN 4642 (foto: J. Pessoa)

1. 4 *Fuga para o Egito* (fig. 5)¹⁴ Nossa Senhora caminha junto ao Menino tendo a seu lado José, que traz ao ombro o cesto da merenda e vai a olhar para trás meio de costas para o observador. Este movimento do pai adotivo de Jesus foi a forma obtida pelo artista para nos indicar que a Sagrada Família abandonou Nazaré e vai iniciar a jornada para o Egito. O grupo é seguido por um asno puxado por um anjo. Numa observação de perto vê-se que Jesus leva consigo um bastãozinho e Maria recebe com afeto a sua mão para o amparar na viagem. O anjo servidor, que costuma marcar presença nas cenas da Sagrada Família, como sabemos, transporta-nos para o plano religioso em que se situa a narrativa, a que corresponde a indumentária das figuras. A gama de cores consiste numa combinação suave de branco e cinza, castanho e laranja.

Nos Evangelhos o episódio da *Fuga para o Egito* segue-se à *Adoração dos Magos*. Tendo a Sagrada Família partido para Nazaré, eis que um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José e disse-lhe:

“Levanta-te, toma o Menino e Sua mãe, foge para o Egito e fica lá até que eu te avise; porque Herodes vai procurar o Menino para O matar.”

E ele, levantando-se de noite, tomou o Menino e Sua mãe e retirou-se para o Egito. Lá esteve até à morte de Herodes cumprindo-se deste modo o que tinha sido dito pelo Senhor por meio do profeta: “Do Egito chamei a Meu Filho” (Mt., 2, 13-15).

¹⁴.— Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679), at. Título: *Floreiro com a Fuga para o Egito*. Cronologia: Segundo terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular. Não se observam danos significativos na superfície policromada e suporte em cobre. Dimensões: 76 x 100 cm (luz). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (57 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Floreiro ditto [o Devino] em Cobre»; N.º 307 Inv. 1834 "Floreiro com Fuga p.ª o Egipto" (cobres)/ A. 26-5; L. 36 (polegadas e linhas); N.º 3 Inv. 1839 (cobres): "Ditto [Floreiro com a] Fuga para o Egipto "/ A. 26-5; L. 35-5 (polegadas e linhas); N.º 57 Inv. MNSR: Séc. XVII/ Seghers (?). Bibl.: *Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936, p. 104, n.º 57; SANTOS, Paula M. M. Leite: «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra'», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), p. 18 e sgg.; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; n.º 8 (1999), p. 293. Arq. Fotog. MNSR - Cl. 1266/276 (p. b) Foto: Teófilo Rego.

Notar que esta cena se confunde bastante com o *Regresso da fuga para o Egito*, também conhecida por *Regresso da Sagrada Família a Nazaré*¹⁵. O motivo foi tratado por P. P. Rubens e difundido em gravura por L. Vorsterman pondo em destaque o facto de o Menino Jesus já ser capaz de caminhar com o apoio de um bastão. Este modelo da Virgem de mão dada com o Menino caminhando com um bastão retratado na *Cartela com a fuga para o Egito*, originária do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, tem como primeira sugestão um quadro de Rubens difundido em gravura por Lucas Vorsterman em 1620, a que já aludimos. Efetivamente no capítulo VIII assinalámos esta influência nalguns elementos do *Regresso da Sagrada Família a Nazaré* (1 201 Pin MNSR) de Simon de Vos, mestre de Van Kessel (entre 1634-35).

É curioso ver outra coincidência: a cartela com a *Fuga para o Egito* aqui atribuída a Van Kessel (fig. 5) compara com a placa de De Vos que comentámos no capítulo VIII, não apenas quanto à posição da Virgem de mão dada com o Menino com um bastão mas também quanto ao pormenor do jumento puxado pelo anjo. Não deixa de ser aliciente conjecturar acerca da influência exercida em Van Kessel pelo seu mestre de figura, tese que reforça a atribuição ora proposta para a série crúzia.

¹⁵.— Vem relatada no Evangelho segundo S. Mateus e conta que José, posteriormente, tendo ouvido de novo um mensageiro celeste “retirou-se para as partes da Galileia. Vindo para ali, habitou na cidade que se chama Nazaré, para mais uma vez, se cumprir o que foi dito pelos profetas: Será chamado Nazareno” (Mt, 2, 14 e 23).



Fig. 5 *Grinaldas numa cartela com a Fuga para o Egito*, atrib. Jan I van Kessel (óleo/ cobre 76 x 100 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (57 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 4735 (foto: J. Pessoa)

1. 5 Morte da Virgem (fig. 6)¹⁶ Na placa proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra o corpo da Mãe de Jesus, desfalecido no seu leito de morte, jaz resplandecente de Santidade. Identificam-se, para além dos apóstolos, duas carpideiras (na frente). À esquerda da Virgem distingue-se S. Paulo, com o atributo do Evangelho, junto de Pedro em atitude de exortação, e do lado oposto, a figura que parece ser João Evangelista, o “discípulo que Jesus amava”. No plano visual o pintor da *Morte da Virgem* pode ter ido beber às *Evangelicae Historiae imagines* (Antuérpia, Plantin Moretus, 1593) por Hieronius Wierx (1553-1619), designadamente à representação do *Trânsito da Virgem*, onde se inspirou na gesticulação dos apóstolos, e também dever ter ido buscar detalhes de arquitetura ao *Êxtase de Santo Inácio* do mesmo gravador.

A morte, a assunção da Virgem e a concepção sem pecado constituem dogmas para os crentes impedidos pela fé e o respeito pelas fontes apócrifas. Deste modo, na parte destinada à Assunção, a *Lenda Áurea* refere-se às circunstâncias da morte da Virgem¹⁷. Fala da aparição de um anjo que a saudou e lhe ofereceu uma palma do Paraíso anunciando-lhe que, dentro de três dias, a sua alma havia de elevar-se do corpo para se encontrar com o seu adorado Filho. Maria instou-lhe que os apóstolos se reunissem junto do seu leito de morte para que os pudesse ver pela última vez e a sepultassem. Então o anjo disse-lhe que todos viriam assistir ao seu trespasse e lhe preparariam magníficos funerais. Aconteceu que, quando João pregava em Éfeso, foi avisado por um trovão e levado numa nuvem branca até à porta de Maria; entrou no interior da casa e com grande

¹⁶.— Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679), at. Título: *Floreiro com a Morte da Virgem*. Cronologia: Segundo terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular com a exceção de um grande risco no canto inferior direito. Não se observam danos significativos na superfície policromada e suporte em cobre. Dimensões: 71 x 96 cm (luz). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (27 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Floreiro ditto [ao Devino] em Cobre»; N.º 308, 309 ou 310 (?) Inv. 1834: “Floreiros” (cobres), A. 26-5; L. 36 (polegadas e linhas); N.º 6 Inv. 1839 (cobres): “Ditto [Floreiro com a] Morte de N. Senhora”/ A. 26-4; L. 35-6 (polegadas e linhas); N.º 27 Inv. MNSR: Esc. Flam. séc. XVII/ Moldura de flores de D. Seghers (?). Bibl.: *Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936, p. 98, n.º 27; SANTOS, Paula M. M. Leite: «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. ‘Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra’», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), p. 19 e sgg.; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; n.º 8 (1999), p. 293. Arq. Fotog. MNSR – R 695 Neg. 5 (p. b) Foto: Teófilo Rego.

¹⁷.— J. Voragine: *La Légende Dorée...*, op. cit., II, p. 86 e sgg.

reverência o apóstolo virgem saudou-a e sentiu uma grande felicidade recordando as palavras de Cristo quando lhe recomendara João como um filho e a este confiara Maria como mãe; a Virgem dedicou-lhe então o seu corpo e recomendou-lhe que levasse a palma à frente nas exéquias sagradas até à sepultura. Entretanto os Apóstolos deixaram os locais de pregação e apresentaram-se à porta de Maria e, vendo-se ali reunidos, pasmaram de admiração. Então João preveniu-os acerca do trânsito da Virgem advertindo: “Meus irmãos, quando morrer Nossa Senhora, que ninguém a chore” para que o povo não julgasse mal aqueles que pregavam a Ressurreição.

A *Lenda Áurea* cita ainda S. Dinis, discípulo de S. Paulo, dizendo que os discípulos assistiram em conjunto à morte da Virgem e depois cada um discursou em honra de Jesus Cristo e da Virgem. Eis como ele se exprime falando de Timóteo: “Sabeis que nós e muitos santos, nossos irmãos, nos reunimos para ver o corpo que deu a vida a Deus.” Ainda segundo a *Lenda Áurea*, três virgens despiram o corpo de Maria para o lavar e desde cedo o seu corpo resplandecia de tamanha claridade que ofuscou os que o queriam ver até que ficasse inteiramente lavado; então os apóstolos tomaram o santo corpo com reverência e colocaram-no num esquife. Mais adiante conta a *Lenda Áurea* que Pedro disse a João que devia levar a palma de luz nas exéquias santas pois era ele o “iluminado pela fonte da eterna claridade”; acrescenta que foram Pedro e Paulo a levar o ataúde enquanto aquele começara a entoar um cântico de louvor “Israel saiu do Egito, aleluia” seguido pelos outros apóstolos. Então o Senhor envolveu de uma nuvem branca o ataúde e os apóstolos, ofuscados, apenas puderam prosseguir a suave melodia; os anjos uniram-se à sua voz e encheram a terra de uma melodia plena de suavidade.



Fig. 6 *Grinaldas numa cartela com a Morte da Virgem*, atrib. Jan I van Kessel (óleo/ cobre 71 x 96 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (27 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. - IFN 4 734 (foto: J. Pessoa)

1. 6 Assunção (fig. 7)¹⁸ A Virgem no seu trânsito é uma imagem que pertence a um tipo de representações fundadas em relatos apócrifos que muito influíram na iconografia ocidental - Maria, a humilde “serva do Senhor”, foi ocupando ao longo da História um lugar cada vez mais importante, ao ponto de o seu culto se elevar ao nível do seu Divino Filho. Segundo a *Lenda Áurea*¹⁹ os apóstolos que levaram Maria sentaram-se à volta do túmulo, tal como Nosso Senhor lhes havia ordenado. Ao terceiro dia Jesus apareceu rodeado de anjos e, após tê-los saudado, perguntou-lhes qual a graça que deveria ser concedia a sua Mãe. Então eles pediram-Lhe que ressuscitasse o corpo e o conduzisse à vida eterna. De súbito apareceu S. Miguel arcanjo e apresentou a alma de Maria perante o Senhor; o espírito aproximou-se do corpo, que deixou gloriosamente o túmulo sendo conduzido pelos anjos para a morada celeste. A *Lenda Áurea* refere-se a outros milagres e observa que a gloriosa Virgem Maria foi elevada aos céus integralmente, em corpo e alma.

No quadro guarnecido de flores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra vemos a gloriosa Mãe de Deus elevada aos céus nas nuvens sustidas por anjos. Os apóstolos são representados ao fundo, atónitos junto ao túmulo vazio. Nossa Senhora tem os braços abertos, o olhar elevado e a cabeça mostra cabelos loiros e fino véu. O colorido é discreto e apenas se destaca o dourado na imagem resplandecente de Nossa Senhora.

¹⁸.— Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679), at. Título: *Floreiro com a Assunção*. Cronologia: Segundo terço do séc. XVII. Suporte: Cobre. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular. Não se observam danos significativos na superfície policromada e suporte em cobre. Dimensões: 71 x 96 cm (luz). Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (26 Pin MNSR). Hist.: Proveniente do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; incorporada no antigo Museu Portuense em 1834. Ref. Inv.: *Termo de Santa Cruz de Coimbra* «Floreiro ditto [ao Devino] em Cobre»; N.º 305 Inv. 1834: “Floreiros” (cobres), A. 26-5; L. 36 (polegadas e linhas); N.º 1 Inv. 1839 (cobres): “Floreiro com a Assumpção”/ A. 27-4; L. 36-6 (polegadas e linhas); N.º 26 Inv. MNSR: Esc. Flam. séc. XVII/ Autor moldura de flores: D. Seghers (?). Bibl.: *Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936, p. 98, n.º 26; SANTOS, Paula M. M. Leite: «Coleções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis. ‘Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra’», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), p. 19 e sgg.; IDEM: «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia portuguesa», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58; n.º 8 (1999), p. 293. Arq. Fotog. MNSR – Cl. 873 (p. b) Foto: Teófilo Rego.

¹⁹.— J. Voragine: *La Légende Dorée...*, op. cit., II, p. 90 e sgg.

2. Uma encomenda eclesiástica Deve ter sido aos Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra que o mestre de pintura floral ficou a dever o encargo das seis peças para o mosteiro augustiniano. Na base da encomenda são de admitir relações entre o cenóbio de Coimbra e o colégio da Ordem de Santo Agostinho em Antuérpia, erigido sob o patrocínio do governo arquiducal, em contexto da reforma das ordens monásticas nos Países Baixos.

Não há dúvida que estamos perante uma encomenda eclesiástica. O significado religioso das alegorias florais, a quantidade de peças da série, a indumentária das figuras e os fundos de arquitetura, bem como o entalhe das molduras lacadas são uma série de fatores que se justificam pela dignidade do culto a que se destinavam as obras. O facto de se tratar de uma série de seis peças leva-nos a supor que não serviam apenas o culto privativo dos cónegos no santuário, mas que se também prestavam à ornamentação do mosteiro em dias solenes, como a festa dos *Cinco mártires de Marrocos* (16 de Janeiro). Além do santuário, sabe-se que a comunidade monástica fazia habitualmente ostentação da sua opulência na celebração de solenidades litúrgicas. Rezam as crónicas que na Páscoa e outros dias festivos -como a festa dos *Santos Mártires de Marrocos*- se armava a igreja, ornavam-se os altares e os três claustros do mosteiro com sedas, telas e brocados, lâminas ricas e várias peças de prata e ouro; os famosos relicários de prata do santuário apareciam solenemente expostos em trono montado sobre o altar da capela-mor. Era dessas solenidades, onde havia cânticos e magníficas procissões pelos claustros, que se alimentava a fé dos crentes no Mosteiro de Santa Cruz na cidade de Coimbra em pleno século XVII.

Já sabemos que a pintura a óleo sobre cobre dedicada ao Salvador e à Virgem, em conjugação com os relicários e a série de 26 placas da *Paixão de Cristo* em esmalte de Limoges, tinham no santuário enorme importância. Em função dos relatos dos cronistas damos conta da veneração que havia pelos primeiros reis de Portugal, D. Afonso Henriques e D. Sancho I, sepultados na Igreja, e pelo culto das relíquias de S. Teotónio e dos Santos Mártires, referidos desde a *Descrição e Debuxo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* de 1541, pelo menos²⁰. Quando em 1752 o cónego

²⁰.— Uma descrição de 1541 dá conta da veneração em honra das sepulturas dos primeiros reis e corpos de santos -S. Teotónio, os Santos Mártires de Marrocos, S. Vicente- e notáveis relíquias. Veja-se Irmão Veríssimo: *Descrição e debuxo do Moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra* ..., ed. fac-símile do único exemplar conhecido, de 1541, com uma introdução por I. S. Révah. Coimbra, 1957.



Fig. 7 *Grinaldas numa cartela com a Assunção*, atrib. Jan I van Kessel (óleo/ cobre 71 x 96 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (26 Pin MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. - IFN 4 644 (foto: J. Pessoa)

D. José de São Bernardino escreve *Da criação e observancia Antiga dos Conegos Regullares da Cong. —^{ção} de Sta. Cruz de Coimbra* refere-se ao respeito pelos “pintores sagrados” do santuário²¹ construído em 1621 na antiga Capela de S. Francisco (situava-se no topo do dormitório principal e foi refeita em 1723). Destacava-se o trono com os relicários e as paredes de azulejo eram cobertas de “lâminas preciosas” com molduras de prata e cobre dourado²². Infelizmente não temos imagem desse santuário, no qual o cronista da ordem, D. Nicolau de Santa Maria, se deteve em 1668 chamando-lhe “aparatosa câmara”, como tivemos ocasião de referir no capítulo II²³.

Importa agora contextualizar uma *Lembrança dos Autores das pinturas deste Santuário* escrita de memória no século XIX por um prior que se ocupava do templo, pois fala-nos, não só da autoria das peças como da sua distribuição em 22 posições, na parte do Evangelho e da Epístola²⁴. Respeitando a grafia desse documento-lembança temos os seguintes pintores:

<i>Da parte do Evangelho</i>	<i>Da parte da Epístola</i>
<i>1ª De Lucas de Olanda</i> <i>2ª De Federico Baroci de Urbino, cujo original estava no Dom^o, em Millão</i> <i>3ª Do M^o Federico Baroci</i> <i>4ª De Lucas de Olanda</i> <i>5ª De Alberto Duro Alemão</i> <i>6ª De Rubens com vizos de Ticiano</i> <i>7ª De Lucas de Olanda</i> <i>8ª Do mesmo</i> <i>9ª De Carlos Meratti Romano</i> <i>10ª De Ciro Fervi Romano discípulo de Pedro de Cortona</i> <i>11ª De Lucas de Olanda</i>	<i>1ª De Bassan Veneziano</i> <i>2ª De Raphael de Urbano</i> <i>3ª De Carlos Meratti Romano</i> <i>4ª De Pomerani Morales</i> <i>5ª De Anibal Caraci Bolonhes</i> <i>6ª Do mesmo</i> <i>7ª De Cavalleiro Turpim</i> <i>8ª De Lucas de Olanda</i> <i>9ª De Bacico Genoves</i> <i>10ª De carlos Meratti Romano</i> <i>11ª De Bruguel</i>

²¹.— BGUC, Ms. 1603, f. 165.

²².— BGUC, Ms. 1603, f. 157.

²³.— D. Nicolau de Santa Maria: *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, 1668, XIX, p. 84.

²⁴.— Veja-se V. Valente: *O Museu Nacional de Soares dos Reis... Relatórios de 1933-1934 (...)*, Porto, 1936, pp. 159, 160.

A série de *Grinaldas com Cenas da vida de Jesus e da Virgem* deve corresponder, no documento-lembrança, às alegadas obras de Brueghel que se expunham na capela-santuário em 11.^a posição, do lado da Epístola. São seguramente os “Floreiros ao Divino em cobre” referidos no *Termo de entrega da pintura ao Museu da cidade do Porto* em 1834, atrás anotados. O conteúdo do documento-lembrança refere-se ainda a várias reduções -nomeadamente de obras de Barocci, Rafael e Rubens- que conseguimos identificar no fundo antigo do MNSR, mas também há peças de atelier como são os *Calvários* em placas puncionadas CK^o que estão comentados no capítulo II.

Fazendo o ponto da situação quanto à série de *Grinaldas com Cenas da vida de Jesus e da Virgem*: é exacto que o conteúdo destas obras é a narrativa da infância de Jesus e da vida da Virgem e que o simbolismo das flores está ligado aos temas religiosos que definem a iconografia da capela-oratório.

3. A série de cartelas com grinaldas na antiga capela de S. Francisco

Devemos considerar as cartelas com *Cenas da Vida de Jesus e da Virgem* sob o aspeto de série de pintura religiosa. Esta perspetiva não deve ser negligenciada devido à importância dos assuntos das pinturas guarnecidas de flores. Embora as grinaldas sejam a parte mais qualificada das peças, temos de considerar que a chave para a interpretação do conjunto é a sequência de cenas centrais, dedicadas à Infância de Jesus e à Virgem. Esta iconografia ter-se-á justificado graças ao destinatário ter sido a Capela de S. Francisco do mosteiro, nome por que era conhecido antigamente o recinto do santuário. A relação entre os temas e a invocação da capela permite interpretar o programa no seu contexto original: recorda-nos a devoção especial pela infância de Jesus propagada pelos franciscanos desde o século XIII.

Com efeito, a designação de “Floreiros ao Divino” referida no *Termo de entrega da pintura ao Museu da cidade do Porto* juntava-se no Santuário a outros ciclos narrativos cujo fio condutor é Cristo e a Virgem. Formam conjunto a *Visitação* (51 Pin MNSR), *Adoração dos Pastores* (54 Pin MNSR), *Adoração dos Pastores* (239 Pin MNSR), *Assunção da Virgem* (229 Pin MNSR), *Adoração da Virgem por São Luís, rei de França e Santo António* (49 Pin, MNSR). São de diversos formatos (não ultrapassam os 50 x 40 cm) e atribuem-se a um atelier maneirista dos Países Baixos do século XVI (2.^a met.). Distinguímos ainda quatro peças com narrativa da vida de Cristo, em chapas de formato quase quadrado (c. 35 x 27 cm) com uma *Adoração dos anjos* (724 Pin MNSR), *Adoração dos Pastores* (278 Pin MNSR), *Adoração dos Magos* (56 Pin MNSR) e *Deposição* (142 Pin MNSR). Um par de placas verticais (56 x 39 cm) são talvez reduções que mostram afinidades de estilo com J. Bassano em dois episódios de adoração ao Menino, *Nascimento de Jesus* (275 Pin MNSR) e *Adoração dos Magos* (44 Pin MNSR). Um sexteto de paisagens de tema religioso pode reconstruir-se com a *Visitação* (755 Pin MNSR), *Jesus e a Samaritana* (749 Pin MNSR), *Entrega das chaves a S. Pedro* (241 Pin MNSR), *Batismo de Cristo* (58 Pin MNSR) e duas *Sagradas Famílias* (47 e 753 Pin MNSR) com formato horizontal (ca. 61,5 x 78,6 cm).

Há que demarcar ainda três placas com *Santo António e o Menino* pois ligam-se à grande tradição do mosteiro ligada à vida do taumaturgo na comunidade augustiniana antes de ter ingressado nos

franciscanos. Também os *Cinco Mártires de Marrocos* e outras representações de *Santo António* estão ligados à invocação da antiga capela de São Francisco onde se ergueu o santuário em 1621. E quando foi feita a reforma em 1723, os cônegos mandaram as lâminas menos valiosas para os franciscanos, como já aludimos, devendo referir-se aos frades menores de Santo Antão dos Olivais.

Um sexteto de grinaldas em cartelas de assunto religioso é um programa de vulto. Parece até ser uma série rara tendo em conta o número de peças de pintura floral que chegaram até nós. Relativamente aos recheios de igrejas, conventos e mosteiros portugueses pode dizer-se inclusive que não há memória de um conjunto de alegorias florais desta extensão e qualidade. A única coisa que se sabe é que em Portugal havia necessidade de importar pintura em série. Atesta-se que a firma Forchoudt de Antuérpia despachava séries de pintura para Lisboa: no ano de 1669 está documentada uma remessa de 14 peças da *Vida de Nossa Senhora* avaliadas em 1500 reis cada uma, juntamente com mais 15 figuras de Apóstolos²⁵; e em 8 de Julho de 1670 Justo Forchoudt faz encomendas ao pai Willem F. para o comerciante Boussemart, em termos de uma série de seis lâminas com o *Triunfo da Igreja*, mais outras seis da vida de *Judite* e ainda outra meia dúzia de cenas de Ovídio emolduradas com caixilhos verdes de ébano²⁶.

Graças a estes documentos vemos que havia apetência em Portugal por séries completas, e que o número de seis era o quantitativo mais requisitado; que havia dificuldade em arranjar séries completas e que a sua formação podia constituir um problema, como se vê pela reserva posta na angariação de doze quadros [das *Metamorfoses*] de Ovídio, solicitados à referida firma²⁷.

Retomando a questão específica da existência de séries de cartelas floridas: não conhecemos nenhuma série de grinaldas com cartelas, de cenas religiosas ou profanas, que se possa comparar em número com a sequência de placas do Mosteiro de Santa Cruz! Os estúdios flamengos especializados em pintura de flores devem ter produzido muitos ciclos narrativos em cartelas com grinaldas mas a verdade é que não chegou até nós nenhuma *suite* comparável, nem nos

²⁵.— Roza Huylebrouck: «Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII...», op. cit., pp. 294, 295.

²⁶.— *Idem*, op. cit., p. 293.

²⁷.— *Idem*, op. cit., p. 289.

museus e coleções privadas, nem nos registos de inventário que formam o catálogo integral de pintura de flores dos Países Baixos do século XVII²⁸. O estado atual de conhecimentos fixa a realização de *pendants* e pequenas séries de temas religiosos guarnecidos de flores mas muitos dos conjuntos devem ter-se desmantelado com o passar do tempo e as obras devem estar dispersas. Com conhecimento de causa também podemos afirmar que no inventário das grinaldas de D. Seghers concluído em 1661 não há nenhuma referência a um programa decorativo com a extensão da série de Santa Cruz de Coimbra. Veja-se o que dissemos acerca da análise exaustiva feita para o estudo das montagens com grinaldas para a *Virgem, o Menino e S. João Batista* e *Apoteose de Santo Inácio de Loiola* no ensaio do capítulo X.

Em suma, podemos dizer que, no *corpus* de pintura de flores conhecido, a série de seis grinaldas em cartelas com *Cenas da vida de Jesus e da Virgem* oriundas do Mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra é bastante invulgar. Talvez seja de admitir que possa ter sido ainda maior o seu número devido a hiatos na sequência, mas mesmo assim estes seis floreiros levam sempre vantagem em relação ao que se conhece no género pelo facto de os quadros se terem conservado juntos (por exemplo, em comparação com as séries de *bouquets* de 1652, executados por Van Kessel para a corte de Filipe IV, que se dispersaram).

²⁸.— Cf. M.-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle...*, op. cit., pp. 345-428. No catálogo proposto pela especialista, que ocupa oitenta e três páginas da sua obra magistral sobre pintura flamenga de flores, não há nenhuma série de seis cartelas com grinaldas para cenas religiosas (ou profanas) comparável com a do MNSR.



Fig. 2 a *Circuncisão (pormenor do centro)*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (29 Pin MNSR)



Fig. 3 a *Apresentação no Templo (pormenor do centro)*
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (30 Pin MNSR)

3.1 *Circuncisão/ Apresentação no Templo – um par de pendants* Na sequência as dimensões das peças são semelhantes e tem uma unidade temática sendo idêntica a composição. Falta realizar mais um acerto para a interpretação unitária deste programa decorativo, que deve fazer-se a partir das representações pintadas nos centros das cartelas. Nesta análise distinguimos um par de verdadeiros *pendants* na *Circuncisão* (29 Pin MNSR) e na *Apresentação no Templo* (30 Pin MNSR), onde não podemos abstrair o pormenor do drapeado que remata a parte superior, respetivamente à esquerda e à direita das elipses. Como na generalidade dos casos de verdadeiros *pendants*, as composições regem-se pelo princípio do efeito de “ponto-contraponto” dentro da unidade: as composições são idênticas mas também complementares pois há ligeiras diferenças que se equilibram entre si, as quais consistem na distribuição alternada de volumes e cores, mais ou menos densas. Em resultado, cada um destes dois quadros adquire maior valor se for exposto com o seu *pendant*, pois é dessa forma que se podem distinguir contrastes de movimento, cor e expressão.

Inteiramo-nos, portanto, do rigor com que o autor preparou o equilíbrio das composições: à esquerda o reposteiro pende sobre a cena deixando o arco do interior para o lado oposto; à direita, concebeu uma disposição inversa para contrastar. Concluimos ainda que, sendo extremamente discretas, as relações entre o par de *pendants* são inegáveis pondo à evidência a esquematização que marca o estilo do alegado mestre e o pendor cenográfico da arte barroca. Além disso, o fio cronológico da vida de Jesus vem aqui confirmado pela leitura contígua, da esquerda para a direita, dos episódios que o artista foi beber à fonte bíblica.

Regressemos à disposição geral. A série tem um fio condutor mas temos de considerar as duas primeiras e as duas últimas cenas como peças únicas, pois não distinguimos o efeito de “ponto-contraponto” que dá coesão aos *pendants*. Resta assinalar que a *Morte da Virgem* parece ter sido feita na mesma linha do par *Circuncisão/ Apresentação no Templo*, pois a gama de cores é a mesma sendo também idêntica a forma de inserção da cena a um lado de um fundo de arquitetura aberto ao exterior. Mas não faz realmente *pendant* com o quadro seguinte da *Assunção* pois este é de centro dominante (cujo contraponto seria uma composição aberta ao centro).

3. 2 O esplendor das grinaldas na capela-oratório Aos tipos iconográficos da capela-oratório está ligada uma especial devoção a Jesus e a Maria. Que mensagem transmite a série de alegorias florais com *Cenas da vida de Jesus e da Virgem*? Essencialmente são uma homenagem à Virgem Maria, cujo culto se expandiu imenso durante a reação ao protestantismo, vulgo Reforma católica. As flores brancas, vermelho e rosa aludem às virtudes da Virgem, Mãe de Jesus. A rosa revela-se como o seu símbolo universal. Por isso a abundância de rosas nos festões é um traço dominante. Os raminhos de flor-de-laranjeira e a íris branca, exclusiva do quadro da *Adoração dos Reis Magos*, simbolizam a sua virgindade e pureza. A rosa vermelha, o sacrifício e amor divino. Folhas de hera entrelaçam-se nos enrolamentos das cartelas de pedra, donde também brotam narcisos, anêmonas, tulipas e outras espécies da flora conhecida na Europa. Na série de quadros são exceção a mencionada íris branca no ramo superior esquerdo da *Adoração dos Reis Magos* (fig. 1) e uma bonita bola-de-neve que se vê no ramo do canto inferior direito da *Apresentação do Templo* (fig. 3); este noveleiro junto a uma rosa é um detalhe típico do pintor aludido, Jan van Kessel o *Velho*, que se pode comparar com a *Grinalda de flores com a Virgem e o Menino* do Museu de Liège, citada no introito deste capítulo.

A profusão de flores das cartelas em homenagem a Jesus e à Virgem faz o esplendor das lâminas preciosas. Faz-nos recuar aos confins da Idade Média, época em que a beleza da flor e o seu perfume eram termos usados na teoria religiosa como meios de transmitir a perfeição máxima da Criação. Esta ideia vai perdurar durante os séculos XVI e XVII nos textos de grandes teóricos da religião cristã e da ciência botânica que publicaram sobre o sentido figurado das plantas²⁹. No imaginário dos católicos, em suma, a flor pode representar as delícias perfumadas do Paraíso, as virtudes de Cristo, da Virgem e Santos -expressões idiomáticas como “odor de santidade” ou “perfume das virtudes” traduzem-no, frequentemente, a um nível vocabular³⁰.

²⁹.— Nesta perspetiva pode ver-se o ensaio de O. Delenda: «La nature divine, sous l’emblème des fleurs», in *Symbolique et botanique...*, op. cit., pp. 16-21.

³⁰.— *Idem*, op. cit., p. 17.

Sobre a série de *Cartelas com cenas da vida de Jesus e da Virgem* do santuário de Santa Cruz florescem as rosas de Maria. Isso prende-se com o impulso que recebeu no século XVII o culto virginal (antes de mais manifesto na pintura acerca do Rosário, como vimos, em que os fiéis rezam o terço e saúdam a Mãe de Jesus com as 150 Avés-Maria, em igual número de rosas). Em consonância com o culto estão os textos religiosos aplicados à Virgem que favorecem as comparações floridas: constantemente associadas a Maria, de que constituem símbolo de virtudes, as flores acompanham em pintura a maior parte das cenas da sua vida, essencialmente a infância, adolescência, assunção e, por fim, a imaculada concepção³¹. Na Época Moderna a devoção à Mãe de Jesus -sustentada pela necessidade de afirmação do culto católico- fez multiplicar a realização de composições marianas dando inclusivamente lugar a muitas peças com recurso ao florilégio virginal. Já sabemos que a pintura flamenga lançou a voga das coroas e grinaldas envolvendo um medalhão religioso com o qual, geralmente, se estabelece uma relação simbólica. Jan Brueghel de *Veludo* notabilizou-se com o seu tipo de coroa virginal, que foi desenvolvido e recriado pelo jesuíta Daniel Seghers sob a forma da cartela florida, técnica que transmitiu à geração seguinte.

Tendemos a pensar que foi neste contexto que o alegado pintor, Jan I van Kessel, concretizou, talvez pelos meados de 1650, o encargo para os cônegos regentes do Mosteiro de Santa Cruz. Nessa época o pintor devia estar no auge: o programa refere-se a um autor de técnica exigente consagrado à flor, especialização que lhe permitiu responder, supostamente, com a qualidade demonstrada, ao sexteto de grinaldas das *Cenas da vida de Jesus e da Virgem* em grandes placas de cobre.

³¹.— *Idem*, op. cit., p. 20.



Fig. 8 *Virgem circundada de flores*, ass. e dat. “J. V. Kessel/ 1648” (óleo/ tela 125 x 91 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (821 Pin MNAA). Foto: Luísa Oliveira, 2010 (37933.01)

4. Jan I van Kessel (Antuérpia 1626-1679) Na atribuição de autoria das alegorias florais do MNSR, que pertenceram aos Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra, dissemos que era evidente a semelhança com a pintura de flores de Jan Van Kessel, o *Velho*. Ele pertenceu à família Brueghel já que foi neto de Jan Brueghel, O *Velho*, e sobrinho de Jan Brueghel, dito *de*

Veludo. Aprendeu pintura com o tio e Simon de Vos, entre 1634-35, e tornou-se mestre da guilda de S. Lucas a partir de 1645-46. No decurso da sua carreira consagrada à flor executou tanto o motivo da cartela guarnecida de grinaldas (moldadas à imagem das molduras barrocas de Daniel Seghers) como a pintura de *bouquets*, muitas vezes aos pares podendo formar séries³². No esquema de cartelas guarnecidas de grinaldas subsistem pelo menos vinte e cinco exemplares assinados, entre os quais há treze datados entre 1648 e 1672. Nas melhores peças M.-L. Hairs chama sempre a atenção para a disposição regular das flores das cartelas, a execução perfeita e colorido intenso com muitos vermelhos, brancos e azuis³³.

Ainda muito preso à maneira de Jan Brueghel, o *Velho*, Van Kessel pintou uma coroa virginal em 1648 e animou-a de insetos e mimosas florzinhas. É a *Virgem circundada de flores* do Museu Nacional de Arte Antiga (fig. 8)³⁴. O facto de estar assinada e datada é um dado relevante que não podemos descurar: tendo sido realizada em 1648, a coroa do MNAA fala-nos de um autor que ainda tinha muito para dar nesta técnica exigente em que especializou³⁵ e que lhe permitiu cumprir o difícil encargo, segundo cremos, da série de grinaldas com as *Cenas da vida de Jesus e da Virgem* para os cônegos regentes de Santa Cruz de Coimbra.

³².— Para a localização das obras consultámos M.-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle...*, op. cit., pp. 390, 394; e nos dicionários de referência, as rubricas de Z. v. M.: «Kessel, Jan van», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1927, pp. 201, 202; E. Bénézit: «Kessel (Jan I van)», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1976, t. 6, pp. 200, 201.

³³.— Veja-se o texto sobre o pintor por M.-Louise Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle...*, op. cit., pp. 215-217.

³⁴.— *Virgem circundada de flores*, ass. e dat. “J. V. Kessel/ 1648”, óleo/ tela 125 x 91 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (821 Pint MNAA). Hist.: Proveniente da coleção dos condes do Carvalhido.

³⁵.— A atribuição de peças deste género tem por base estudos a óleo sobre fundo branco em pequenos formatos *Estudos de flores, frutos e insetos* em que Van Kessel foi exímio. Alguns datam de 1653 a 1675. São uma coletânea de imagens de arte de valor científico e finalidade divulgativa que denotam, sob o ponto de vista técnico, extrema objetividade e primor de técnica.

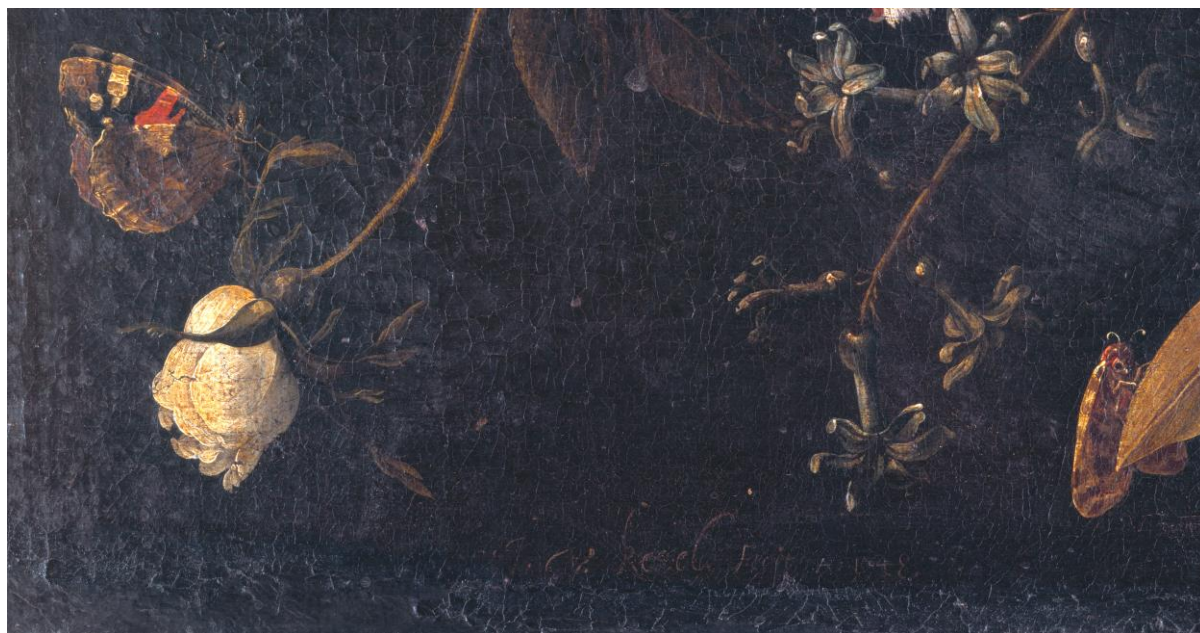


Fig. 8 a *Virgem circundada de flores - pormenor da assinatura* "J. V. Kessel/ 1648"
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Pint 821 MNAA)
Foto: Luísa Oliveira, 2010 (37933.01)

Capítulo XII

O *Grande ramo de flores num vaso* de Jean Michel Picart

O que está em causa neste capítulo é situar no espaço e no tempo uma sofisticada tela *Grande ramo de flores num vaso* consignada ao Museu Nacional de Soares dos Reis pela Câmara Municipal do Porto em 1940. É obra de um autor formado em Antuérpia que foi lançar-se em Paris, onde singrou no comércio de arte e brilhou como pintor de corte no tempo de Luís XIV. Portanto, é no contexto cosmopolita da cidade do Sena que temos de questionar o floreiro, tendo presente a irradiação da arte flamenga em diversos estados da Europa seiscentista.

1. *Grande ramo de flores num vaso* Feitas estas considerações prévias ao comentário do *Grande ramo de flores num vaso* (fig. 1)¹, não é sem demora que o vamos dissecar. Trata-se de uma tela assinada e datada (no tampo da mesa) com todas as letras «J. M. Picart F. 1647» que ainda preserva a moldura original da coleção Allen mas já perdeu a respetiva marca de posse (lacre).

¹.— Autor: Jean Michel Picart (Antuérpia 1600 - Paris 1682). Título: *Grande ramo de flores num vaso*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII - 1647. Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Insc.: ass. e dat. na base, à dir.^a: «J. M. Picart F. 1647». Estado de conservação: Suficiente – a reutilização da peça é viável mas carece de exame pormenorizado e intervenção de restauro. Obscurecimento da tela por sujidade e rede de craqueluras muito fina e em toda a extensão da película cromática; retoques na lateral esq.^a e na base do vaso. Moldura original em madeira entalhada e dourada. Mostra vestígios de infestação por inseto, lacunas no entalhado (rebordo interno da face principal, na base), fissuras e quebra do canto inf. esq.^o, perda de elementos do remate, como o bordo sup. e lateral dir.^o, e perfurações no reverso; tem reforços metálicos com pregaria na zona dos ângulos e doze molas de sustentação do suporte; grade recente com *stretchers*. Dimensões: 140 x 103 cm. Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (26 Pin CMP/MNSR). Ref. Inv.: n.º 377 Inv. 1849: Flores/ 48\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Grande ramo de flores em um vaso com uma coroa no pé/ Original por M. Picarte; *id.*, Guia 1902; n.º 377 Picarte (J. M.)/ Flores n'um grande vaso. Magnífica pintura, assignada, e com a data 1647. Parece ser artista da escola Franceza; Inv. 1938-39: *Id.*, Jean Michel Picart/ Escola Flamenga séc. XVII. Bibl.: GUIA, 1902, p. 86; SANTOS, Paula M. M. Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 147, 239.

A variedade de espécies é grande mas impoem-se lírios brancos e flores de girassol. Em evidência estão ainda papoilas, além de peônias e rosas que pendem delicadamente em grinalda sobre a mesa. Graciosas flores de jasmim dão ao ramo uma leveza que é de notar. Descobrem-se três borboletas pousadas nas flores (não em vôo) como é usual nas composições mais estáticas e esses insetos estão dispostos muito discretamente em pontos calculados para contrabalançar a composição. Estes detalhes de técnica sugerem a maneira de Daniel Seghers, consagrado como mestre da flor. Mas totalmente distinta é a linha de força em diagonal da composição. Aqui interferem características comuns à corrente parisiense, de que faz eco a composição ordenada de forma rigorosa, o vaso ao centro em perfeito equilíbrio e a dimensão do arranjo; quanto à espessura da mesa, que exige duas linhas paralelas na base da tela, parece respeitar a organização da natureza-morta nórdica, de que também nos fala o simulacro de envelhecimento da madeira. Neste floreiro de Picart o vaso de lápis com safiras na base impressiona pelo azul denso, sombrio. É um azul real! Repare-se que, no lado esquerdo de ramo, há uma planta de reflexo azulado –um pormenor do bom gosto tratando-se de uma das mais belas e nobres cores da escala cromática.

Em relação à pintura nórdica sente-se ainda uma atmosfera de intimidade. Mas Picart parece querer abrir-se a um mundo sofisticado onde entram parâmetros de exuberância do barroco francês. Além da flor de girassol estão ainda em evidência os lírios brancos e os pés de roseira que desmaiam sobre a mesa. De certa maneira Picart é devedor do método de trabalho de Daniel Seghers, lenda viva da arte floral, e isso vê-se nitidamente na frescura do arranjo de flores onde não há lugar para pétalas caídas ou folhas mortas, vermes e insetos de conotação negativa (como sucede em peças de alguns pintores do realismo flamengo da mesma geração). A iluminação confere densidade ao arranjo em contraposição com a zona de penumbra. Aqui a luz é tão ténue que o verde mate da folhagem se apaga no escuro e o mesmo acontece no alto do *bouquet* com as folhas das dormideiras e dos caules das grandes inflorescências. Na linha de Jan Davidsz de Heem, a flor de topo é proeminente.



Fig. 1 *Grande ramo de flores num vaso com coroa*
Jean Michel Picart (óleo/ tela 142 x 103 cm)
ass. e dat. «J. M. Picart F. 1647». Porto, Museu Nacional de
Soares dos Reis (26 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Carlos Pombo, 2009 (cor)



Foto: Teófilo Rego (cl. 869 p. b)

Quadro da vida silenciosa, é provável que tenha sido concebido não só para decorar um interior mas também como um sinal dos tempos: estamos numa época em que os símbolos e as cores andam ligados a correntes herméticas de pensamento. Na criação da obra devem ter entrado, com efeito, fatores de talento e cultura que parecem sugerir da parte do artista uma ambição de reconhecimento oficial que é típica dos pintores parisienses da época. Em abono desta conclusão vem a verdade dos factos: Picart estava prestes a ver coroada uma carreira dedicada ao comércio de arte e à pintura ao serviço da monarquia -na sociedade ele havia de distinguir-se em 1648 como membro da Académie Royale.

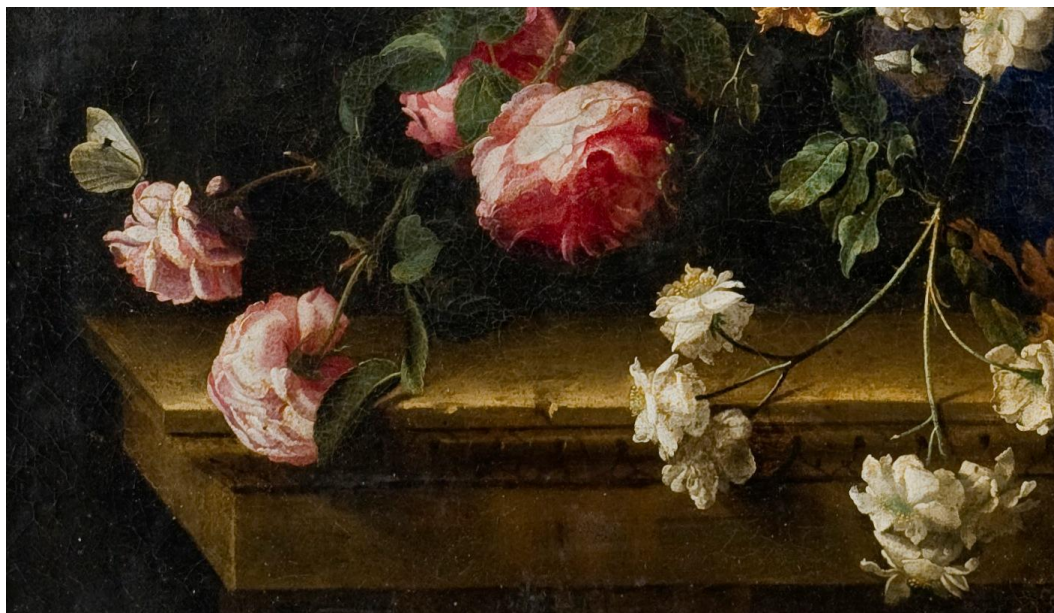


Fig. 1 a *Grande ramo de flores num vaso (pormenor)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (26 Pin CMP/ MNSR). Foto: Carlos Pombo, 2009.

2. O sentido oculto das flores e do vaso com coroa Na descrição do *Grande ramo de flores num vaso* deixámos uma questão em aberto. Qual será, no plano simbólico da arte ocidental, o significado de certas flores e do azul sóbrio e austero do vaso montado numa coroa? Sabemos que as flores de girassol aparecem muito raramente em pintura desta época e no caso do nosso floreiro tem equivalência no vaso de luxo montado numa espécie de coroa. Na matriz flamenga da natureza-morta entronca-se esta questão dos vasos: à medida que o século avançava em França foi aumentando o gosto pelo luxo, o qual se estendia das flores aos vasos na pintura desta origem. Estes podiam ir desde simples vasos de vidro até aos mais caros de fabrico

veneziano, em que o lápis-lazuli² era por vezes incorporado, além dos vasos de porcelana da China³. Chamámos a atenção no floreiro de Picart para o vaso de lápis com safiras na base que impressiona pois parece feito de um azul real, denso e sombrio (fig. 1 e). Isto tendo em conta que no plano simbólico da arte ocidental o azul sóbrio e austero é o atributo cromático do rei de França e de dignidade aristocrática⁴.

Além da flor de girassol estão ainda em evidência os lírios brancos e os pés de roseira que desmaiam sobre a mesa. As cores servem para hierarquizar e orientar. Deste modo o olhar do observador é conduzido aos lírios brancos que vemos em imagem de pormenor (fig. 1), talvez para chamar a atenção para a flor da Virgem, protetora do reino de França e da dinastia dos Capetos⁵ (sendo a flor-de-lis o atributo mariano que se tornou emblema real na passagem dos reinados de Luís VI e de Luís VII entre 1130-40).

².— Lápis-lazuli, s.m. do lat. *stelatus lapis*, é uma pedra muito dura, hoje considerada semipreciosa, oriunda do Oriente, sendo as principais jazidas na Sibéria, China, região do Tibete, Irão e Afeganistão. No seu estado natural apresenta um azul profundo, com veio branco de calcite e grãos dourados de pirite. Este veio de pirite de ferro era considerado na Antiguidade como ouro, o que aumentou o prestígio e o preço da pedra. As operações de depuração e trituração da pedra, que permitiam transformar um mineral natural num pigmento utilizável pelos pintores, são processos lentos e complexos: as partículas azuis do lápis são minoritárias na pedra. Enquanto pigmento, o lápis produz tons azuis de grande variedade e de uma bela intensidade. É resistente à luz mas o seu poder de cobrir é fraco, razão por que se emprega para pequenas superfícies e, em função do seu preço, era selecionado para as zonas de imagem, obra ou quadro que se pretendia valorizar. Tanto para os Egípcios como para outros povos do Médio Oriente, o azul era uma cor benéfica que afastava as forças do mal; por isso estava associada a rituais funerários e à proteção dos defuntos na vida além do túmulo.

³.— S. Segal: *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands, 1600-1700*. SDU Publishers, The Hague, 1988, p. 96.

⁴.— O uso da cor azul estendeu-se nos primeiros decénios do século XIII ao vestuário real: S. Luís foi o primeiro rei de França a usar regularmente vestes azuis. Na nação francesa a cor conheceu grande difusão através da heráldica desde finais do século XII quando o rei de França passou a usar como armas um escudo azul semeado de flores-de-lis douradas. Julga-se que a cor azul possa ter sido escolhida em homenagem à Virgem, protetora do reino de França e da dinastia dos Capetos, sendo a flor-de-lis outro atributo mariano que se tornou emblema real na passagem dos reinados de Luís VI e de Luís VII (1130-40). Veja-se M. Pastoureau: *Bleu. Histoire d'une couleur*. [S. l.], Éditions du Seuil, 2002.

⁵.— Cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., pp. 85 e sgg.



Fig. 1 b *Grande ramo de flores num vaso (pormenor da íris branca)*.
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (26 Pin CMP/ MNSR)

Vimos que é proeminente a flor de topo, o girassol. Resta saber se o girassol (*helianthus annuus* é uma planta anual sempre voltada para o sol) ocupa esse lugar meramente por razões decorativas. Quanto a nós, julgamos que seria errado não ver neste floreiro mais que a captação de um vistoso arranjo.

Como geralmente acontece nesta época, a peça deve ter um sentido metafórico e a presença das flores de girassol e dos lírios brancos, o lápis-lazuli e a coroa do vaso devem ser reflexos do destinatário do quadro. Efetivamente a obra parece obedecer a um programa cuja leitura se pode

fazer em linha descendente, como se das flores em relevância viesse uma sugestão de luz e energia até ao vaso azul e ouro. Retomando as flores, o girassol como atributo pode ter um significado de fidelidade (fig. 1 c). Supõe-se que isso sucede no autorretrato de Van Dyck que se coloca frente àquela flor como prova de profunda admiração pelo rei Carlos I, que o escolheu como primeiro pintor⁶. O girassol é a flor da fidelidade porque, devido ao fenómeno vegetal do heliotropismo, gira em volta do astro rei⁷. Se Picart usou o girassol de propósito com um significado, ele pode consistir na veneração a algum senhor ou monarca. Será que o pintor tentou exprimir a sua lealdade a Monsenhor de Metz, o filho do rei Henrique IV para quem comprovadamente trabalhava na condição de pintor ordinário em 1647? A este símbolo da fidelidade cortesã pode estar associado a íris que aparece sempre como símbolo heráldico da realeza de França (em estilização deu a flor-de-lis) e a papoila neste caso pode ter um significado de vigilância e memória⁸.

O *Grande ramo de flores num vaso com coroa* parece traduzir a ênfase dada à imaginária do sol que se viria a tornar como uma imagem da corte francesa à medida que a monarquia se dirigia para o absolutismo. Por exemplo, em 1612 aparecem empresas solares nos escudos dos «cavaleiros do sol» que desfilarão num *carroussel* na Place Royale, por ocasião dos casamentos de Luís XIII com Ana de Áustria e de Isabel de Bourbon com o Infante de Espanha, futuro Filipe IV. E na *Alegoria do nascimento de Luís XIII*, da série da vida de Maria de Médicis do Palácio de Luxemburgo (1621-25), P. P. Rubens consagra a glória do futuro rei colocando-o sob o signo de Apolo, o deus solar. Por sua vez assistiu-se ao recrudescer da utopia da cidade do sol como expressão da afirmação

⁶.— *Auto-retrato com girassol*, Anton de Van Dyck (Antuérpia 1599 - 1641), óleo/ tela 60,3 x 73 cm. Hist.: Col. duque de Westminster. Vem reproduzido e comentado em *Van Dyck 1599-1641* (cat. exp. Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Antuérpia 15 Mai.-15 Ag. 1999; Royal Academy of Arts, Londres 11 Set.-10 Dez. 1999, por Christopher Brown, Frans Baudouin, Hans Vlieghe *et. al.*), p. 245.

⁷.— Cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., pp. 106 e sgg.

⁸.— A papoila como atributo pode ter significados contraditórios, ou seja, a flor do ópio tanto pode significar o sono e o esquecimento como o estado de vigília e a memória (os atributos *in malo* são avisos e, desta forma, a papoila aparece em emblemas, motes e empresas com as palavras “Per non dormire”). Ligada a Ceres, a papoila pode ter a conotação de fecundidade e o girassol também pode querer dizer abundância pois tem muitas sementes (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., pp. 111 e sgg.)

política da monarquia⁹. O sol iluminando o mundo, pássaros voando em sua direção e o girassol dirigido para o astro rei passaram a formar o repertório habitual das festas no tempo de Luís XIV, que tinha o sol como divisa¹⁰.

Posto isto, não é difícil fazer a contextualização cultural do *Grande ramo de flores num vaso com coroa* que J. M. Picart subscreveu em 1647, o qual parece andar à volta do princípio de lealdade à coroa. Como desconhecemos o destinatário da obra não temos a chave para a sua interpretação cabal mas é interessante pensar que há uma mensagem oculta na imagem. Enfim, é provável que o quadro tenha sido concebido não só para decorar um interior mas também para ser interpretado como um sinal dos tempos, em que os símbolos e as cores andam ligados a correntes herméticas de pensamento.

⁹.— Campanella, mentor da utopia da *Cidade do Sol*, encontrava-se na prisão em 1600 quando decidiu corrigir um tratado sobre a monarquia espanhola. A partir de 1628 dirigiu-se à França e propôs ao rei Cristianíssimo, Luís XIII, a missão que o rei de Espanha tinha rejeitado: reconstruir e unificar o templo e reformar o Cristianismo para que pudesse ser aceite como única religião por parte de uma humanidade regenerada. Ele vai precisar as esperanças numa *Écloga* sobre o nascimento de Luís XIV aí retomando, numa tonalidade cristã, as ideias essenciais da Cidade do Sol, num estilo que lembra as *Centúrias* de Nostradamus. Pedro corrigirá ele próprio os seus abusos, o francês sobrevoando o mundo inteiro, submetê-lo-á à autoridade de Pedro, e o seu carro será dirigido pelas rédeas de Pedro. O novo reino anunciado por Campanella deve retomar o nome de *Cidade do Sol* ou *Heliaca* e seguir as leis dos profetas antigos. As flores-de-lis de ouro anunciam um século de ouro, os vestuários são brancos, todos reconhecerão um só Pai, um só Deus e serão unidos pelas leis de um amor fraterno.

¹⁰.— A imagem do sol vai manifestar-se como empresa oficial a partir de 1656 quando Luís XIV aparece magnificamente vestido ostentando-a numa cavalgada no Palácio Real até que, finalmente, em 1663 adotou o sol como sua empresa pessoal com o motto «Nec pluribus impar» (acima de todas a gente). Roy Strong, em *Art and Power. Renaissance Festivals...*, a págs. 26 refere-se ao culto das *imprese* que traduz uma preocupação com as divisas pessoais, revivalismo neoplatónico das divisas de cavalaria medievais. Como sucedeu com o caso dos emblemas, as divisas integraram-se nas correntes herméticas que caracterizam os séculos XVI e XVII. Os tratados apresentam as divisas entre as brumas da mitologia e da história que inclui o Egito, Grécia e Roma, e a Bíblia. A obscuridade também reflete uma obsessão pelo oculto e o misterioso e a sua adoção por monarcas e cortesãos dava ênfase à diferença de classes na hierarquia social. Para os monarcas as empresas foram uma manifestação fundamental de afirmação dos seus ideais; eram usadas na decoração dos palácios e edifícios públicos e mesmo nos aspetos da sua vida quotidiana como em encadernações de livros, objetos de prata e em vidro bem como no vestuário.

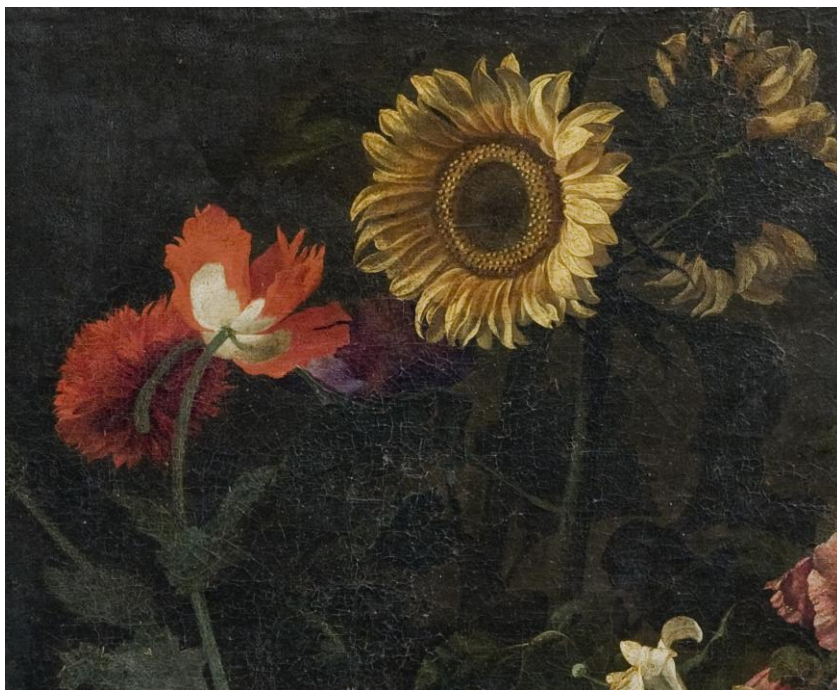


Fig. 1 c *Grande ramo de flores num vaso (pormenor do girassol)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (26 Pin CMP/ MNSR)

3. Jean Michel Picart (Antuérpia 1600-1682), um flamengo em Paris Mas afinal, quem foi o autor do *Grande ramo de flores num vaso com coroa* do Património Municipal do Porto? Sendo natural de Antuérpia, Picart foi viver para Paris por volta dos 34 anos seguindo o trilha de muitos flamengos que inscreveram o seu nome na história da arte francesa. Como razão de fundo para o êxodo de mão-de-obra belga há que incluir o clima de instabilidade social e económica que se seguiu ao fim das *Tréguas dos Doze Anos*. A procura de novos motivos e a percepção de ser mais fácil vender e expedir quadros a partir da grande metrópole que era Paris são outros fatores a ter

em conta na apreciação deste surto¹¹. Os artistas flamengos estabeleceram-se nos domínios da abadia de Saint-Germain-des-Prés, o que lhes permitia escapar aos regulamentos corporativos da Academia de S. Lucas, distinguindo-se pintores de renome ao serviço do rei e uma série de artesãos de nível mais modesto¹². Em prol da inclusão social dos mesmos desenvolveu-se um sistema de integração que passava pela *Confraria das Nações Estrangeiras*, fundada em 1626 pelo embaixador da Infanta Isabel Clara Eugénia; instalou-se na Igreja de Santo Hipólito, na rua S. Marcelo, dentro dos domínios de Saint-Germain-des-Prés, onde se pregava em flamengo; nesse quarteirão foi aberta uma sucursal em que diversos artistas do Norte se tornaram fabriqueiros¹³. A agremiação proporcionava encontros e permuta de ideias entre artistas da mesma origem e ficaram anotados nos registos da comunidade receções de mestres, visitas e embargos efectuados por jurados. O nome de Jean Michel Picart aparece justamente pela primeira vez ligado a uma visita de jurados, em 4 de Setembro de 1634, onde o pintor apresentou credenciais aos mestres da comunidade. Reza assim¹⁴:

«Les jurez peintres sculpteurs à Saint Germain des Prez; assistez de Durant, sergent, ont rapporté avoir été en visitation et avoir donné assignation (...) à Jean Picart, soit disant avoir privilège de Monseigneur de Metz, pour ceux montrer et exhiber aux d. jurez, et à faute de ce faire, voir ordonner ce que de raison et assignation à ce jour' huij».

¹¹.— A. Mérot: «Les peintres flamands et 'le filtre français'», in *Lille au XVII^e siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil...*, op. cit., p. 43.

¹².— A sua inserção na sociedade parisiense vem atestada em diversas cartas de naturalização, salvos-condutos régios, peças de arquivo paroquial (registos de casamento, batismo e óbito), etc...

¹³.— A. Mérot: «Les peintres flamands et 'le filtre français'»..., op. cit., p. 43.

¹⁴.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux...», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, vol. 58 (1957), p. 92 (trad. nossa : «Os jurados pintores e escultores em Saint Germain des Prez ; assistidos por Durant, agente da polícia, reportaram ter feito inspeções e notificado (...) Jean Picart, intitulado como protegido de Monsenhor de Metz, para o mostrar aos jurados e não deixar de indagar sobre o motivo e notificação»).



Fig. 1 d *Grande ramo de flores num vaso (pormenor da assinatura e data "J. M. Picart F. 1647")*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (26 Pin CMP/ MNSR). Foto: Carlos Pombo, 2009.

Aqui surge pela primeira vez a relação de Picart com Monsenhor de Metz, o que significa que desde o início trabalhava para o senhor do castelo de Verneuil e estava ligado à abadia de Saint-Germain-des-Prés¹⁵. Ele assinava com autógrafos diferentes -Picart ou Picard mas também Picaert– sendo assim que figura em 1638 numa lista de fabriqueiros daquela abadia, onde vem mencionado como Jean Michel Piccaert, pintor de Antuérpia¹⁶. Um par de anos depois, mais exatamente a 2 Maio de 1640, foi recebido na Academia de S. Lucas¹⁷ e nessa altura habitava no

¹⁵.– Notar que o documento tem subjacente um raciocínio tradicional de que os artistas de talento só tinham valor se fossem protegidos por um grande senhor. Não só obtinham mais facilmente educação e projeção social se desde jovens frequentassem meios aristocráticos (interditos ao cidadão comum), mas também partilhavam o gosto pela arte com o senhor e isso era uma forma de atenuar as diferenças de condição social (J. Chatelus: *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*. Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991, p. 246 e sgg.)

¹⁶.– M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 92.

¹⁷.– *Ibidem*.

bairro de Saint-Germain-des-Prés onde havia uma manufatura de tapeçaria, que ocupava diversos flamengos em pintura de cartões: era a conhecida «Cour des Flamands», na rue de la Chaise Picart conviveu com o pintor de história e retratista Pieter van Mol¹⁸ e bem ainda com artistas ligados à natureza-morta como Willem Calf¹⁹ e Van Boucle²⁰, este último afeto à dita manufatura como pintor de cartões.

Aos 40 anos de idade Picart era reputado como pintor e comerciante e no atelier empregava jovens pintores do seu país na cópia de originais. Nesta altura aparece na condição de viúvo de Marie Marguerite, a sua primeira mulher, e vêmo-lo mudar de paróquia quando voltou a casar, a 15 de Novembro de 1640, com Jeanne Cholin (faleceu a 15 Jan.1644) passando a residir na rue de Saint Sulpice²¹. Os confrades recebiam os recém chegados do Norte e esforçavam-se por lhes arranjar alojamento e trabalho. Há um texto que fala dos hábitos dos flamengos em Paris e que, inclusivamente, pormenoriza o modo de vida dos pintores de natureza-morta da comunidade flamenga. Foi escrito por Nicolas Vleughels e relata a chegada a Paris, em 2 de Janeiro de 1643, do seu pai, Philippe Vleughels, acompanhado de um amigo, Jean Baptiste Wolffaert, paisagista de Antuérpia (n. 1625). Refere-se em particular à “casa a que chamavam la Chasse”, num dos extremos da rue du Sepulchre no quarteirão de Saint-Germain-des-Prés. Os novatos belgas

¹⁸.—Pieter van Mol (Antuérpia c. 1599-1650), fixou-se em Paris por volta de 1630. Aí casou tendo-se dedicado à cena religiosa e ao retrato. Em 1642 intitulava-se “Pintor da Rainha” e foi membro da Academia Real desde a sua fundação em 1648. Pertencia às relações de Picart sendo casado com a irmã de uma colega deste pertencendo à paróquia de Saint Sulpice.

¹⁹.— Willem Calf (Roterdão 1619 - Amsterdão 1693) passou uma temporada em Paris que lhe foi de importância vital tendo frequentado a importante colónia flamenga de Saint-Germain-des-Prés. Ele estava em Paris em 1642 e aí permanecia ainda em 1650. Foi em natureza-morta que Calf atingiu um grau de perfeição ímpar. Sobre este artista consultámos, entre outras, a obra de N. Schneider: *Naturezas Mortas. A Pintura de Naturezas Mortas nos Primórdios da Idade Moderna*. Taschen, 1999 (trad. em português), pp. 107-111.

²⁰.— Pieter van Boeckel (Antuérpia c. 1610 - Paris 1673) destacou-se na colónia flamenga de Saint-Germain-des-Prés onde se tornou conhecido por Van Boucle. Foi discípulo de Snyders e era dez anos mais novo que J. M. Picart. Trabalhou no mesmo estúdio de Simon Vouet e como ele fez cartões de tapeçarias para a manufatura de Saint Germain. Pertenceu ao círculo de Lubin Baugin, Jacques Linard e Louise Moillon. Relacionou-se bastante com J. M. Picart e conhecia de perto o gravador Balthazar Moncornet. Tinha obras nas coleções reais que Bailly inventariou e há peças suas que aparecem ligadas a ricos colecionadores e à burguesia parisiense. Veja-se M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*. Paris [Office du livre, Fribourg, and Societe française du livre], 1974, pp. 98-106.

²¹.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 93.

traziam cartas de recomendação dirigidas a Pierre van Mol e foram levados pelos anfitriões a ver os melhores quadros das igrejas. No dia seguinte Willem Calf levou-os a casa de J. M. Picart, dado como residente na Pont-Neuf, no extremo da Place Dauphine, com loja aberta em frente da estátua de Henrique IV. Ele era notado como pintor de flores mas sobretudo como comerciante de quadros²²:

«Il était peintre de fleurs; mais il était plus marchand que peintre, et entretenait des jeunes gens à faire des copies ou à faire d'autres ouvrages; car c'était à lui la plupart du temps qu'on s'adressait lorsqu'on avait de l'ouvrage à faire. Il reçut mon père le logea et lui donna à travailler. Mon père se fortifia, fit de bonne copies, car ce M. Picard avait de belles chauses chez lui.»

A alusão à facilidade em obter encomendas em Paris é algo que também devemos reter neste texto, considerado como a melhor narrativa do meio flamengo no tempo de Luís XIII. Com o falecimento da segunda mulher, a 15 de Janeiro de 1644, Jean Michel Picart voltaria a casar em terceiras núpcias, desta vez com Marie Richard. O registo é de 8 de Junho de 1645 e nesta data o artista é paroquiano em Saint Sulpice²³. Não se pode separar a obra de Picart do seu meio familiar e aqui não é indiferente saber que o sogro, Guillaume Richard, era comerciante de gravura e lapidária. O matrimónio com Marie Richard deu origem a numerosa prole²⁴ e à medida que avançava em idade Picart subia de posição social, como se vê através dos nomes de magistrados e

²².— *Idem*, op. cit., p. 95 (Trad. Nossa : «Ele era pintor de flores; mas era mais comerciante que pintor e ocupava os jovens a fazer cópias ou outras obras; pois era a si que a gente se dirigia para fazer uma obra. Ele recebeu o meu pai, alojou-o e deu-lhe trabalho. O meu pai aprendeu e fez boas cópias pois este M. Picard tinha coisas bonitas em casa.»).

²³.— *Ibidem*.

²⁴.— O autor refere Marie (bap. 9 Jan. 1646), Nicolas (bap. 1 Ag. 1647 - f. 22 Out. 1656) registo em que Picart era dado como “peintre ordinaire de Monseigneur de Metz”, Marie Thérèse (bap. 8 Mar. 1649), Louis-Michel Picart (bap. 30 Jan. 1650) e Catherine (bap. 24 Fev. 1651). Para a introdução destes dados seguimos o biógrafo (cf. M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 95).

oficiais que testemunham em atos paroquiais ligados à sua vida²⁵. Mas não faltam demonstrações do estatuto social de Picart pois desde que chegara a Paris até aos seus 51 anos de idade Picart foi-se adaptando ao gosto de uma clientela de topo que começava a apreciar cada vez mais sumptuosas composições florais.

J. M. Picart era membro da Académie Royale desde a sua fundação, a 1 de Fevereiro de 1648²⁶. E três anos depois, concretamente a 6 de Abril de 1651, assinou com o retratista Antoine Herault, jurado da comunidade dos pintores e escultores, a ratificação do tratado de união entre a Academia de S. Lucas e a Academia Real²⁷. Outra faceta de Jean Michel Picart diz respeito ao mundo do negócio de pintura em Paris, maioritariamente em mãos de flamengos. Os negociantes mais importantes correspondiam-se com o seu país visto saberem que as grandes firmas antuerpienses, como os Van Haecht ou os Forchoudt, tinham interesse em escoar *stocks*. Sabemos que a partir de 1650 Picart se correspondeu com Mathieu Musson e traficou em todos os tipos de obras, que se conhecem desde a pequena cópia anónima às grandes peças de Rubens destinadas ao duque de Richelieu; mandava vir artigos para pintar e informava-se das grandes vendas de pintura como a coleção Arundel e de P. Stevens²⁸. Entre 1650-80 o comércio intensificou-se e, longe de abrandar, as guerras ainda vieram favorecê-lo (estão nesse caso a conquista da Flandres em 1668 e invasão da Holanda em 1672)²⁹. As coleções privadas, principalmente da classe média,

²⁵.— Como sucedeu no batismo da penúltima filha, levada à pia batismal por Pierre Hennequim, conselheiro da corte, e Marie Tardif, mulher de Claude Lenoir, conselheiro secretário de Luís XIV (cf. M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 95).

²⁶.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 93.

²⁷.— *Idem*, op. cit., p. 95.

²⁸.— M.-L. Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle*..., op. cit., p. 260. A Autora refere-se à volumosa correspondência que o comerciante de quadros e objetos preciosos travou de 1650 a 1676 com o seu confrade antuerpiense Mathieu Musson, cujos arquivos foram publicados por Jean Denucé em *Na Peter Pauwel Rubens*, a págs. 80 e sgg. A partir desta documentação M.-L. Hairs fez um esquema das relações comerciais de Picart e Musson, e, segundo a Autora, iniciaram-se em Abril de 1650, intensificaram-se entre 1656 e 1663, esmoreceram mas voltaram a ser retomadas dez anos depois, principalmente entre 1674 e 1676. A última missiva de Picart data de 17 de Abril de 1676. As suas cartas foram enviadas de Paris à exceção da que escreveu da feira de Saint-Germain em 1658 e de outra enviada de Amesterdão em 1661.

²⁹.— A. Mérot: «Les peintres flamands et 'le filtre français'»..., op. cit., p. 52.

davam destaque à pintura flamenga, ávidas de paisagem e natureza-morta, sendo as cenas de costumes particularmente estimadas, assim como as cenas de caça e pintura de animais³⁰.

É ainda com a experiência de septuagenário e como “Peintre du Roy” que Picart vem credenciado na avaliação dos bens da rainha Henriette de Inglaterra³¹. No ano seguinte vêmo-lo na avaliação do espólio do entalhador Jean Macé³² existente na grande galeria do Louvre e cujo inventário é de 20 de Maio de 1672³³. Era das relações do pintor pois dele constam dois quadros descritos como “Chacun en pot de fleurs de Picart” avaliados pelo próprio em 40 libras, entre outras obras do recheio onde constam os nomes dos Carrache, Vouet e Poussin. Ainda ligado a questões desta ordem, numa sessão da Académie Royale de 30 de Junho de 1674 há outra referência a Picart como tendo pedido um atestado de autenticidade para uma obra de pintura *Helios e Phaeton, um Saturno e as Quatro Estações*³⁴. Este facto faz eco de uma das vantagens dos académicos reais ao nível da certificação de obras de arte em atos que só lhes outorgavam prestígio. Os documentos de registo civil permitem conhecer o meio artístico em que Picart se moveu onde entram comerciantes de lapidária, joalheiros, gravadores de pedras finas e pintores em velino. Inclusivamente a filha Maria Thérèse casou a 21 de Junho de 1672 com Silvan Bonnet, miniaturista de flores e frutos em velino³⁵. Outra filha, Marie Picart, casou também com um pintor (protestante) chamado Jacob d’Agar, de quem teve três filhos³⁶. Por outro lado sabe-se que

³⁰.— *Ibidem*.

³¹.— O inventário foi lavrado entre 16 de Fevereiro e 20 de Abril de 1671 e nele participaram os mestres tapeceiros Pierre Gillot e Sébastien Molet, mestres ébanistas Aubertin Gauderon e Pierre Golle, Thomas Merlin, ourives do rei residente das galerias do Louvre, os mestres joalheiros Pierre Lourtoi e Jean Pitou bem como Antoine Hureau, cunhado de Picart e comerciante de lapidária e, por fim, o mestre vidreiro e ceramista Louis Ménager (M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 99).

³².— Jean Macé trabalhou para a Rainha-mãe no Louvre e no Palácio Real em Fontainebleau, no apartamento do Delfim nas Tulherias e em Versailles nos aposentos do rei e da rainha. No lugar que ocupava na grande Galerie do Louvre sucedeu-lhe André Charles Boulle.

³³.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 99.

³⁴.— *Ibidem*.

³⁵.— *Idem*, op. cit., pp. 100, 101. Refere que Silvan Bonnet e M. Thérèse ficaram a residir em casa de J. M. Picart onde lhes nasceu uma filha, em 25 de Junho de 1674, conforme consta do registo de batismo, onde J. M. Picart vem como padrinho e sendo qualificado como pintor do rei e antigo fabriqueiro da Igreja de Saint-Barthélemy.

³⁶.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 101.

Picart teve numerosas relações com pintores da época tais como Philippe de Champaigne e Florentin Damoiselet, o mesmo que aparece por vezes ligado a Nicolas Huilliot em composições florais ou em naturezas-mortas, que constam juntamente com as de Picart nos Palácios Reais³⁷.

O dia de 24 de Setembro de 1682 é a última data na vida do artista célebre, que o assento de óbito passado dois dias depois na Igreja de Saint-Barthélemy vem atestar³⁸. Para colocarmos ponto final neste ensaio não podemos passar ao lado de um autor, André Félibien, e da sua obra de 1679³⁹ em que o pintor vem ligado à área da sua especialidade: «Jean Michel Picart de Flandre, pour les fleurs & les fruits».

4. O ano de 1647: o pintor de Monsenhor de Metz no seu auge! A identificação da data e a assinatura do *Grande ramo de flores num vaso com coroa* fez emergir uma dimensão extra na apreciação da obra situando-a no seu devido contexto: à data sabemos de fonte segura que Picart era “peintre ordinaire de Monseigneur de Metz” (condição que já vem pelo menos desde 1634, como vimos) e consta no registo de batismo do seu segundo filho, Nicolas Picart, nascido no dia 1 de Agosto de 1647, conforme documento publicado pelo biógrafo do pintor⁴⁰. Podemos então lançar a hipótese de ter sido esse senhor, Henri III de Bourbon, futuro duque de Verneuil⁴¹, à

³⁷.— *Ibidem*.

³⁸.— Documenta-se que Marie Picart faleceu a 22 de Março de 1680, com a idade de 67 anos. O assento de óbito foi passado dois dias depois e vem transcrito pelo autor (cf. M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 102).

³⁹.— A. Félibien: *Noms des peintres les plus celebres et les plus connus anciens & modernes*. À Paris, 1679, p. 78.

⁴⁰.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 96.

⁴¹.— Henri III de Bourbon (27 Out. 1601 - 28 Mai. 1682), duque de Verneuil, filho legítimo de Henrique IV e de Catherine Henriette de Balzac d'Entragues, marquesa de Verneuil. O cargo de bispo de Metz foi-lhe destinado desde tenra idade tendo beneficiado de uma prerrogativa prevista no direito canónico que permitia que o Papa concedesse um título ainda não vacante e uma pensão de 10 mil libras. Em 1612, por morte do cardeal de Givry, sucedeu-lhe Henry de Bourbon no cargo de bispo de Metz, mas como não tinha sido ordenado padre e era ainda uma criança obteve dispensa de Paulo V, por solicitação do rei. Foi também abade de Saint Germain-des-Prés. Acabaria por resignar ao cargo de bispo em 1652, em favor de Jules Mazarin, mas isso não teve o reconhecimento papal tendo sido declarado demissionário em 1659. Foi cavaleiro da ordem do Santo Espírito em 1661, duque de Vernueil e par de França em 1663. Um par de anos depois foi embaixador extraordinário em Inglaterra e foi designado governador do Languedoc em 1666. Casou em 1668 com Charlotte, filha do chanceler Pierre Séguier e viúva de Maximiliano III de Béthune, duque de Sully. Henri de Bourbon não deixou descendência.



Fig. 1 e *Grande ramo de flores num vaso (pormenor)*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (26 Pin CMP/ MNSR). Foto: Carlos Pombo, 2009.

época ligado à abadia de Saint-Germain-des-Prés, o destinatário do *Grande ramo de flores num vaso*. Também sabemos com precisão que Picart morava com a família no local onde assentara desde o segundo casamento: na Île de la Cité, no extremo da Place Dauphine à Pont Neuf, frente à estátua de Henrique IV, onde tinha aberta *boutique*. Atesta-o o óbito desse seu filho Nicolas, falecido em tenra idade a 22 de Outubro de 1656 e registado na paróquia de Saint Barthélemy⁴².

⁴².— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 96.

É importante ressaltar que em 1647 o artista devia estar no cume da carreira, como nos é dado ver num poema que Tristan l’Hermite lhe dedicou, inserto nos *Vers Héroïques*, onde Tristan Hermite convida o pintor Sébastien Bourdon a visitar a sua casa, mostra-lhe uma obra de Poussin chamada *Armide enlevant Renaud endormi* (hoje no Museu de Dulwich) e diversas telas de Stella e promete-lhe também algumas naturezas-mortas⁴³:

«Sous ces pièces immortelles/ Eclatent les fleurs nouvelles/ Où l’on voit bien que Picart/ A fait entrer tout son art...»

Em resposta, Bourdon partilhou do mesmo entusiasmo dizendo:

«Les feuilles en sont mouvantes/ Et paraissent odorantes/ Tant leurs appâts ravissants Savent bien tromper les sens.»

Quando são raros os textos que dizem respeito aos praticantes de natureza-morta, temos de valorizar frases como estas na contextualização das peças. Mas essa data de 1647, que o signatário pôs no quadro, dista da coleção Allen quase duzentos anos, horizonte temporal em que a procura de um rasto até chegar a solo português se revelou infrutífera. Retomaremos ‘o fio à meada’ a propósito da proveniência do *Grande ramo de flores num vaso* na coleção Allen no ponto XII. 6.

5. O *Grande ramo de flores num vaso* no espólio de J. M. Picart Para dar a devida ênfase ao *Vaso de flores num vaso* do Património Municipal do Porto temos de equacionar o espólio de J. M. Picart que chegou até nós, onde apenas se contam cinco composições comprovadamente originais. Em primeiro lugar devemos reter a pequena tela do Museu de Karlsruhe com *Cesto de*

⁴³.— M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*. Paris [Office du livre, Fribourg, and Société française du livre], 1974, p. 88.

pêssegos e uvas, monogramada «JM P»⁴⁴. O fruteiro mostra características comuns à corrente parisiense⁴⁵ tais como a composição ordenada de forma rigorosa em que o recipiente é posto ao centro em perfeito equilíbrio, a parte inferior com duas paralelas que dão a espessura da mesa e o fundo uniforme em campo restrito.

Tudo isto parece contrastar com os entaçamentos mais desordenados e em equilíbrio instável de que são muito aficionados os mestres nórdicos⁴⁶. Em torno deste modesto fruteiro a crítica de arte agrupou uma série de quadros simples de flores e frutos que estão longe do fausto de outras composições florais.

Picart variava os seus arranjos naturalmente de acordo com os hábitos do tempo, quando a pintura de natureza-morta fazia parte do recheio ornamental da casa burguesa. O par de tábuas com *Vasos de flores* em elipse do Fitzwilliam Museum, de Cambridge, é o segundo grupo que podemos considerar genuíno pois uma das elipses está assinada «JMPicart» (figs. 2 e 3)⁴⁷. A origem nórdica de Picart determina a qualidade dos arranjos. Valem não só pelo caráter ingénito das composições mas também em função da sua raridade, dentro da escassez de existências em matéria de quadros autógrafos. Nas composições há pétalas tombadas sobre a mesa e uma borboleta em voo: são figuras de estilo de influência flamenga de que os pintores dos quadros da vida silenciosa em França não abdicaram. Nos vasos com pé há uma analogia com os vasos de

⁴⁴.— *Corbeille de pêches et raisins*, óleo/ tela, 29 x 39,2 cm, Jean Michel Picart (Antuérpia 1600 - Paris 1682); ass. «J. M.», Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. 494). Bibl.: E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle*. Belgique, Editions d'Art Michel Lefebvre, 1960, p. 12 ; M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle...*, op. cit., pp. 84, 86 e 94 (rep.).

⁴⁵.— Está próxima das peças de mestres ativos em Paris como Jacques Linard (166-1645) e Louise Mouillon (1610-1696) da Pont-Notre-Dame que se misturaram com os flamengos da corporação de Saint-Germain-des-Prés, a que pertencia P. van Boucle (Antuérpia c. 1610 - 1673) e o seu conterrâneo Picart.

⁴⁶.— M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France...*, op. cit., p. 34.

⁴⁷.— *Par de vasos de flores* (em elipse), Jean Michel Picart (Antuérpia 1600 - Paris 1682), óleo/ mad. 50,1 x 38,05 cm; ass. num dos vasos «JMPicart» (JMP em monograma). Fitzwilliam Museum, Cambridge (PD.36 e 37-1975), prov. coleção do Major R. H. Broughton, de Norwich, Englefield Green. Bibl.: HAIRS, M. Louise: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965, pp. 256, 399; FARÉ, Michel: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*. Paris [Office du livre, Fribourg, and Société française du livre], 1974, II, p. 86 (rep.).



Figs. 2 e 3 *Vasos de flores*, Jean Michel Picart
(óleo/ mad. 50,1 x 38,05 cm), ass.. «JMPicart»
© The Fitzwilliam Museum, Cambridge, U. K. (PD 36 e 47 -1975)

vidro pintados por Daniel Seghers. Leia-se o que diz a respeito a figura mais sonante da historiografia em pintura floral⁴⁸:

«Le verre est posé sur une tablette qu' égaient, ici deux fleurs de jasmin, là des pétales de rose. Avec une grâce exquise, s'épanouit une gerbe de roses et d'œillets dans l'un; de tulipes, de roses et d'égantines dans l'autre; chacune est largement étoffée de feuilles, mais allégée, aussi, de fleurettes. Ces bouquets ne laissent pas d'évoquer quelque peu les 'Vases de fleurs' de Seghers conservés à Toledo et à Dresde; mais la composition de Picart est plus souple. L'artiste accentue le contraste entre le jeu des formes; il les anime aussi en peignant des roses, des tulipes, des églantines très épanouies, et des jasmins, des œillets, aux pétales ébouriffés.»

Inscrita na tradição francesa está, por outro lado, a forma em medalhão dos quadros constituindo *pendant* e é isso que os aproxima do tipo de pintura de salão. Mas a frescura dos arranjos não deixa pressentir as sumptuosas flolescências a que havia de se dedicar o artista na condição de pintor régio. Dentro do restrito espólio que chegou até nós, podemos traçar uma linha de evolução da sua obra prosseguindo com o *Grande ramo de flores num vaso* do Património Municipal do Porto que data de 1647, como referimos (fig. 1). É a peça datada mais antiga que conhecemos e oportunamente vimos que ocupa um lugar importante na definição do autor, não só por causa do seu valor documental mas também pela sofisticação do arranjo cujo significado pode andar ligado à imaginária solar.

Segue-se a tela *Bouquet de flores num vaso com relevo*, com assinatura e data ulterior «Picart Pinxit 1653», exposta no Museu de Karlsruhe (fig. 4)⁴⁹. Tem a fantasia decorativa que se aproxima da

⁴⁸.— M.-L. Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle...*, op. cit., p. 256 (trad. nossa: « A peça de vidro é colocada numa prateleira que faz amenizar, aqui flores de jasmim, acolá pétalas de rosa. Com uma graça delicada expande-se um feixe de rosas e cravos a um lado ; de tulipas, rosas a rosas bravas a outro ; cada um tem aqbundante folhagem mas aliviada de florzinhas. Estes bouquets não deixam de lembrar um pouco os 'Vasos de flores' de Seghers conservados em Toledo e Dresden, mas a composição de Picart é mais flexível. O artista acentua o jogo contrastante de formas ; anima-as também ao pintar as rosas, tulipas e rosas bravas muito abertas e os jasmims e cravos de pétalas engelhadas.».

⁴⁹.— *Bouquet de flores num vaso com relevo*, Jean Michel Picart (Antuérpia 1600 - Paris 1682), óleo/ tela 120x88 cm; ass. e dat. «Picart Pinxit 1653». Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv. 2603). Bibl.: FARÉ, M.: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*. Paris [Office du livre, Fribourg, and Société française du livre], 1974, p. 96.

natureza-morta francesa da época Luís XIV. Marcada à esquerda e à direita pelas linhas recortadas de grandes corolas e o relevo brilhante do metal lavrado há, num plano suplementar, o efeito em contraluz das folhagens que é um recurso usual na pintura de Picart. A principal intenção é conferir expressividade às corolas para valorizar o *bouquet* e isso obtém-se através da uma iluminação habilmente ensaiada. Esta tela corresponde a um tipo de descrição que aparece em inventários régios e o mesmo sucede, ainda com maior exatidão, com o *Grande vaso de flores com papagaio*, que em 1974 pertencia à coleção Pardo (fig. 5)⁵⁰. A imagem mostra uma composição assimétrica que se já situa no barroco pleno. Segue um esquema diferente dos anteriores: um fundo aberto de paisagem dá o enquadramento à natureza-morta formada por um vaso metálico de bojo gomado que se eleva num pedestal sobre a mesa; no lado direito do tampo há um pano exótico tufado e um papagaio luxuriante ao passo que à aresta do outro lado acaba de chegar um caracol... A procura de efeitos de luz, a exuberância de flores e o colorido rico convergem no mesmo propósito -a criação de uma atmosfera que vive do artifício e da opulência! Em sentido figurado, o caracol a arrastar a casa (onde se esconde na época fria) era sinal de virtude e sobriedade mas aqui não deve ter nenhum significado particular. Do mesmo modo, a figuração da ave exótica pode não ter um sentido especial mas sempre podemos lembrar que o papagaio, devido à sua raridade e elevado custo, era um pássaro que podia entrar como alusão ao estatuto social do comitente ou até como sinal da sua eloquência.

⁵⁰.— *Grande vaso de flores com papagaio*, at. Jean Michel Picart (Antuérpia 1600 - Paris 1682), óleo/ tela 104x77 cm; ass. «Picart Pinxit». Coleção Pardo, Paris. Bibl.: E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle*. Belgique, Editions d'Art Michel Lefebvre, 1960, p. 12; M.-L. Hairs: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle...*, op. cit., p. 257; veja-se também M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle...*, op. cit., II, pp. 81, 95 (rep.).



Fig. 4 *Bouquet de flores num vaso com relevo*, ass. e dat. «Picart Pinxit 1653» (óleo/ tela 120 x 88 cm)
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv. 2 603)

Em suma, a obra autêntica de J. M. Picart é muito escassa. Porventura falta muito para descobrir mas por ora reduz-se a um fruteiro no Museu de Karlsruhe e três exemplares subscritos pelo pintor, a saber, o *Grande vaso de flores com papagaio* da coleção Pardo, o *Grande ramo de flores* do Museu do Porto de 1647 e o *Bouquet num vaso com relevo* do Museu de Karlsruhe de 1653. Dito por outras palavras, o estado atual de conhecimentos reúne agora seis peças genuínas de J. M. Picart e

é com este resultado que devemos ponderar o valor relativo do *Grande ramo de flores num vaso* do Património Municipal do Porto. Entretanto não podemos deixar de tomar em linha de conta alguns trabalhos de historiografia que se dedicaram a propor uma série de atribuições⁵¹, entre os quais não se pode deixar passar o acerto classificativo de umas *Flores num vaso de vidro* do Museu de Saint Étienne⁵². Infelizmente não há nada que mostre que Picart esteve envolvido noutros quadros, pelo que não podemos deixar de levantar a questão da replicação como uma prática comum nas oficinas e estúdios da Europa na Época Moderna⁵³. Reconhece-se, enfim, que J. M. Picart ocupa um lugar importante na evolução da natureza-morta enquanto elo de ligação entre os pintores da realidade e o surgimento do estilo decorativo dos artistas académicos da segunda metade do XVII. Neste sentido, em 1848 a fundação da Academia Real foi um fator radical de mudança, pois proporcionava aos «pintores do rei» um meio de penetração na vida da corte e das altas esferas sociais. Acresce que, depois do reinado de Luís XIII, a decoração mudou bastante e os artistas tiveram de encontrar soluções para se adaptarem ao pendor cenográfico que passou a

⁵¹.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., pp. 12, 13 (cita dezoito peças atribuídas a J. M. Picart: *Vaso de flores, pêssegos e melão com um pássaro*, óleo/ mad. 51 x 66 cm, Amesterdão, Gal. Pierre de Boer, antes de 1963.- *Bouquet de cravos, gardénias e jasmim num vaso de cerâmica*, óleo/ mad. 65 x 47 cm, Amesterdão, Gal. P. de Boer, 1969.- *Ramo de flores num vaso de vidro gravado*, óleo/ tela 63 x 50,5 cm, Amesterdão, Gal. P. de Boer, 1972.- *Ramo de flores num vaso de bronze*, óleo/ tela 95 x 73 cm, Bruxelas, Arthème, 1979.- *Garrafa de tulipas e cesta de agrumes com um papagaio*, óleo/ mad. 48 x 63,5 cm, Genebra, col. part.- *Flores num vaso de vidro*, óleo/ tela 95,3 x 77,5 cm, Londres, Christie, 23 Mar. 1973, n.º 49 - *Vaso de flores, taça de fruta e legumes*, óleo/ tela 74 x 85 cm, Paris, col. part.- *Flores num vaso de pedra*, óleo/ tela 39,5 x 32 cm, Paris, col. part.- *Papoilas, cesta de nêspas e cestinha de cerejas*, óleo/ mad. 55,5 x 77,5 cm, Paris, col. François Heim.- *Cesto de flores com frutos sobre um suporte esculpido*, óleo/ tela 116 x 160 cm, Paris, col. M.- *Cesta de pêssegos*, óleo/ tela 39,5 x 55 cm, Paris, col. M.- *Flores num vaso de vidro e cacho de uvas e pêssegos*, óleo/ mad. 54 x 41,5 cm, Paris, col. J. M.- *Taça de jasmim com pêssegos e uvas*, óleo/ mad. 42 x 62 cm, Paris, col. Lean Riechers, 1972.- *Vaso de flores com ameixas e damascos*, óleo/ tela 51 x 64 cm, Paris, col. W.- *Bouquet de seringas num vaso de vidro montado*, óleo/ tela 38,5 x 31 cm, Paris, comércio de arte, 1978.— *Ramo de flores num vase bojudo*, óleo/ tela, 86,3 x 56,5 cm, Suíça, col. part.- *Ramo de viburnos e tulipas num vaso de bronze*, óleo/ tela 93 x 75 cm, Zollikon-Zurich, Galerie Bruno Meissner, 1978.— *Taça de flores com cerejas*, óleo/ tela 45 x 58 cm.

⁵².— *Flores num vaso de vidro*, at. Jean Michel Picart (Antuérpia 1600 - Paris 1682), óleo/ mad. 56 x 42,8 cm, Musée de Saint-Étienne. Bibl.: M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*. Paris [Office du livre, Fribourg, and Societe française du livre], 1974, p. 87.

⁵³.— M.-L. Hairs, no seu ensaio «Les Fleurs», in *De Rubens à Van Dyck. L'âge d'or de la peinture flamande*. [S.l.] La Renaissance du livre, 2004, a págs. 159 e 160 reproduz duas telas com *Vasos de flores* atribuídas a J. M. Picart, mas a nosso ver estas atribuições não teem comparação com as raras peças assinadas do pintor. Ver também o mesmo texto da autora inserto em *L'âge d'or de la peinture flamande*, ed. 1989, p. 177, e o ensaio de catálogo de obras atribuídas ao pintor em *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965, pp. 399, 400.

dominar os espaços das grandes residências⁵⁴. É sintomática a carta sobre pintura, que aliás ficou célebre, de Vincenzo Giustiniani, colecionador genovês estabelecido em Roma, a qual foi publicada nas *Lettere Memorabili* (Roma, 1675)⁵⁵:

«...che in vero è cosa degna di maraviglia il considerare il gran numero de pittori ordinari, e di molte persone che tengono casa aperta com molta famiglia, anche com fare avanzo, solo col fondamento dell'arte di dipignere com diverse maniere ed invenzioni, non solo in Roma, in Venezia, ed in altre parti d'Italia, ma anco in Fiandra ed in Francia modernamente si è messo in uso di parare i palazzi compitamente co'quadri, per andare variando l'uso de paramenti sontuosi usati per il passato, massime in Spagna, e nel tempo dell'estate; e questa nuova usanza porge anco gran favore allo spaccio dell'opere de pittori, ai quali ne dovrà risultare alla giornata maggior utile per l'avvenire».

Os novos requisitos na decoração de interiores obrigavam também artistas de diferentes áreas a conjugar esforços e por isso não admira que se vejam a trabalhar em conjunto pintores animalistas, de flores e frutos, paisagistas, estofadores, etc. Aprofundando a questão da natureza-morta, vemos que os arranjos com alimentos comuns e recipientes modestos, como bilhas e cântaros, foram cedendo lugar a ricos vasos, braseiros, jarros e gomis postos em expositores grandes nas composições pintadas durante a segunda parte do século XVII. Estes acessórios eram próprios de representações teatrais e começam a aparecer em decoração sob a forma de telas suspensas em cima das portas como manifestações de riqueza de mansões faustosas. Dentro deste entusiasmo em volta do espaço interior, os decoradores usam bantante cortinados enfoldados,

⁵⁴.— Veja-se M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France...*, op. cit., p. 8 e sgg.

⁵⁵.— *Roma 1630. Il trionfo del pennello*. Roma, Electa, 1994 (cat. exp. Academie de France à Rome, Villa Médici, 25 Out. 1994-1 Jan. 1995, por Michel Hochmann, Olivier Bonfait *et al.*), p. 243 (trad. nossa: “na verdade é coisa digna de se ver o grande número de pintores comuns e de muitas pessoas que vivem com casa aberta com muita família prosperando só com a arte de pintar em diversos estilos, não só em Roma, em Veneza e noutras partes de Itália mas também na Flandres e em França. Modernamente veio a moda de revestir os palácios completamente com quadros, em substituição das tapeçarias sumptuosas usadas no passado, especialmente em Espanha, no tempo do Verão; e esta nova moda tem ainda a vantagem de dar espaço para as obras dos pintores abrindo-lhes novas perspectivas de futuro”).



Fig. 5 *Grande vaso de flores com papagaio*,
ass. «Picart Pinxit» (óleo/ tela 104 x 77 cm)
Paris, coleção Pardo. In M. Faré: *Le Grand Siècle de
la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*, Paris
[Office du livre], 1974, vol. II, p. 95.

tapeçarias e taças de água com ramos de flores e frutos⁵⁶; por analogia os pintores de natureza-morta representam fundos de cortinados e cordões de sirgarias, tufos de tecidos lavrados e tapeçarias enfoladas que parecem abafar os vasos de flores e taças de fruta⁵⁷.

É com base nestes pressupostos que temos de encarar a obra de J. M. Picart descrita nos documentos, a começar pelo *Inventaire des tableaux du Roy* que assinala oito composições em Cheville e em Marly baseando-se nos inventários de Paillet e de Jacques Bailly (1629-1679), de 1696 e 1733⁵⁸:

⁵⁶.— Veja-se M. Faré: *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France...*, op. cit., p. 10.

⁵⁷. — *Ibidem*.

⁵⁸.— M. Faré: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux»..., op. cit., p. 98 (cita: F. Engerand, *Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, publié par (...)*, Paris, 1899, pp. 372-374).

«... à Cheville, une jatte d'or remplie de fleurs sur un piedestal de pierre et des fruits au bas. – Un panier rempli de fleurs posé sur un piedestal orné d'un bas-relief. – À Marly: des fleurs dans un vase de porphyre garni d'or sur un piedestal. – Un vase d'or rempli de fleurs posé sur un piedestal orné d'un bas relief. – Une cuvette remplie de fleurs posée sur un piedestal orné d'une figure en bas-relief représentant un fleuve dans la frise avec des consoles au-dessous. – Une jatte de porphyre remplie de fleurs, posée sur un piedestal. – Un vase d'or rempli de fleurs, posé sur un piedestal. – Une table chargée de fleurs»

Para Marly cita ainda, com o mesmo suporte documental⁵⁹:

«Un ordre d'architecture; sur le devant un globe terrestre posé sur quatre livres qui sont posés sur une table couverte d'un tapis rouge brodé d'or et dentelles d'or; sur la gauche une figure de bronze sur un piedestal aussi en bronze. – Une table couverte d'un tapis de Turquie sur laquelle sont posés des grenades et un perroquet qui les becte, sur la droite une hurne de cygogne. – Un pot de fleurs comme tulipes, pavots, roses batardes et roses ordinaires. – Un pot de fleurs orné de lys, pavots, roses, tulipes et oeillets. – Un vase d'or garni de fleurs comme pavots, roses, tulipes, narcisses et juliennes. – Une table couverte d'un tapis de Turquie sur laquelle sont posés un violon, une flûte traversière et en bas une guitare et un livre de musique ouvert. – Un flacon de verre duquel il part et se répand différentes fleurs. – Un carafon d'où il sort des fleurs comme chèvrefeuilles, roses. – Des fruits comme prunes et abricots. – Un bocal d'où se répand des fleurs comme roses, lys et fleurs de grenade. – Un vase avec bas-relief doré d'où il sort une grande quantité de toutes sortes de fleurs. – Un vase d'or d'où il sort des fleurs comme pavots, tulipes, roses et grenades, le tout posé sur deux socles de pierre comme le précédent. – Un pot d'argent avec un mascarón et anneau d'or rempli de fleurs or et argent. – Une corbeille remplie de fleurs sur une table de marbre et un tapis de Turquie dessus.»

Os documentos são muito ricos de informações. Em primeiro lugar esclarecem-nos acerca dos recipientes e daí tiramos o ponto para outras encomendas: vão desde as cestas, frascos, garrafas e bocais, vasos redondos e tinas até às urnas e vasos prateados e dourados em metal

⁵⁹.— *Ibidem*.

lavrado passando pelos vasos de pedras duras como o pórfiro. Nas descrições vê-se ainda que podiam assentar em pedestais de pedra e postos em consolas de mármore enriquecidas por vezes de tapeçarias turcas e estatuetas de bronze, instrumentos musicais e livros. Enfim, estamos perto de soluções que valorizam aspetos decorativos sendo concebidas em função do ambiente aristocrático a que preferencialmente se destinavam. E é portanto com base no contexto produtivo francófono, que alterou a forma de conceber a natureza-morta, que temos de reter a atmosfera artística do *Grande ramo de flores num vaso* do Património Municipal do Porto.

6. O *Grande ramo de flores num vaso* na coleção Allen Até agora tentámos reter o meio de produção do floreiro e lançámos uma hipótese sobre a sua origem aristocrática. Vimos também que a data de 1647, que J. M. Picart pôs no quadro, dista da coleção Allen quase um par de séculos, imensidão de tempo em que a busca de um rasto até chegar a território nacional se revelou ineficaz. Falta desvendar o que sabemos acerca da sua inserção no museu particular de João Allen (1781-1848), fundado em plena época liberal, em contexto mais amplo da institucionalização do património no domínio dos museus. No nosso país a primeira fonte que se refere a Jean Michel Picart é o espanhol D. José d' Urcullu em 1838 referindo-se justamente à coleção Allen⁶⁰. Na revista *Museu Portuense* ele deixou a seguinte impressão⁶¹:

«Esta mesma [primeira] sala contém 126 quadros de diversos authores: entre os quaes merecem ser citados as Núpcias de Thetis e Peleo, quadro mytologico, onde se vê a invejosa Discórdia lançando a maçã com o letreiro para a ‘mais formosa’, origem da guerra de Tróia. Esta pintura, que se suppõe ser de Rubens, pertenceu a Lord Audley. Por baixo d’este painel, á mão direita, há uma pintura de Tenniers de muita estimação como todas as d’este alegre pintor flamengo. Uma cabeça d’um rapaz do

⁶⁰.— Urcullu foi sócio correspondente da Real Sociedade Geográfica de Londres e de Paris e autor de várias obras em espanhol e português, entre as quais o *Tratado Elementar de Geografia* (3 vols.). Sobre a sua relação familiar com o colecionador João Allen veja-se o que dissemos na dissertação de Mestrado em Museologia *Um colecionador do Porto romântico - João Allen (1781-1848)*..., op. cit., p. 86 e sgg.

⁶¹.— D. José d’Urcullu: «O Museu do Snr. Allen», *O Museu Portuense. Jornal de Historia, Artes, Sciencias Industriaes e Bellas Letras. Publicado debaixo dos auspícios da Sociedade da Typographia Commercial Portuense*, n.º 10, Porto, Dez. 1838, p. 153.

pintor hespanol Murillo; um S. Sebastião de Guido, uma lindíssima paisagem de Rembrand, um S. Francisco penitente por Carraccio, um Floreiro por Picart, um Jesus no Horto, por Pedro de Cortona, dous quadros a pastel por Pilment e um quadro obra de Vieira Portuense são as obras que mais se distinguem n'esta sala".»

O apreço pela obra está documentado mais exatamente na avaliação da coleção Allen feita pelo pintor portuense João Batista Ribeiro em 1849, onde consta a quantia de 48\$000 mil reis⁶². A tela foi adquirida em 1850 à família do colecionador pelo Município do Porto e, depois de ser catalogada⁶³, vira a ser deposta no Museu Nacional de Soares dos Reis, em concreto em 1940. Como já tivemos ocasião de referir, ainda preserva a moldura original da coleção Allen mas já perdeu a respectiva marca de posse (lacre). À luz dos valores culturais atuais considera-se que Picart é um nome incontornável da natureza-morta e, nessa medida, impõe-se rever a situação deste seu *Grande ramo de flores num vaso* mantido nas reservas do MNSR em débil estado de conservação. Por ser uma obra de consulta obrigatória em termos da posição que ocupa na história do artista e pelo valor intrínseco que demonstra dentro da especialidade da flor, deve ativar-se o restauro e promover-se a sua exposição. A remoção de poeiras e outro tipo de sujidade, a consolidação da policromia, grade e moldura são problemas a resolver em futura intervenção. Aliás temos vindo a sugerir que essa é uma questão para acompanhar em futuro próximo no grande repositório de pintura antiga que é o Museu Nacional de Soares dos Reis.

⁶².— Doc. 12, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

⁶³.— Eduardo A. Allen: *Catalogo provisorio da Galeria de Pinturas...*, op. cit., p. 71, n.º 377.

Capítulo XIII

Falcão e Caça morta de Jan Fyt

Através desta linha de investigação vimos tomando consciência de que é forçoso integrar o Património Municipal do Porto num roteiro da Pintura dos Países Baixos da conceituada *Época de Ouro*. Congrega temas de mestres fundamentais dentro da chamada *stilleben* (expressão neerlandesa alusiva a modelos inanimados) como é o caso de Jan Fyt, pintor que ocupa um lugar de primeira ordem entre os que asseguraram o género. Especializou-se em cenas venatórias dirigindo a sua sensibilidade em especial para a representação de cães e aves, na ótica de um artista atraído pelos animais enquanto seres esteticamente muito belos e nobres.

1. *Falcão e utensílios de caça* No cimo de uma elevação de terreno ergue-se um falcão peregrino, empoleirado num tronco deixando ver as características asas (que vão até à ponta da cauda) e o caparão (fig. 1)¹. Representado em espaço aberto, vendo-se Antuérpia na linha do horizonte, o “príncipe das aves de caça” parece vir de um lance de altenaria.

¹.— Autor: Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661). Título: *Falcão e utensílios de caça*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Insc.: «Joannes Fyt». Estado de conservação: Mau. A moldura está razoável mas com superfície riscada e destaque da folha de ouro sendo preciso fazer a integração da douragem. O suporte é reentelado com antigo corte consolidado, segundo um relatório de Cândida Chaves (IPCR) de 7 Ab. 1998, que refere a sujidade geral e escurecimento de verniz, a tela muito estalada com massas de antigos preenchimentos de lacunas, retoques e repintes. Molas de sustentação (8) e grade original da coleção Allen com perfurações. Dimensões: 59 x 77,5 cm; 75,5 x 94 cm (totais). Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (47 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 327 Cat. 1844: *Caças mortas*; id., Inv. 1849: *Falcão e utensílios de caça = original de Joannes Fyt 21 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de comprido = panno/48\$000 [rs.]*; id., Cat. 1853: Orig. por Joannes Fyt; id., Guia 1902, ref.^a a assinatura; n.º 47 Inv. 1938-39: id. (original) J. Fyt; Museu Nacional de Soares dos Reis: id. Bibl.: Cat. 1853, p. 66, n.º 327; GUIA, 1902, p. 89, n.º 327; E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle*. Belgique, Editions d'Art Michel Lefebvre, 1960, p. 348; SANTOS, Paula M. M. Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 141, 237; VITORINO, P.: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Revista de Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), pp. 93, 94.

Junto a uma bolsa de caçador jaz a presa, uma perdiz de penugem vermelha no papo, quase branco; foi atacada pelas garras da rapina e disso é vestígio o sangue na bolsa de caçador. Próximo de um ramo, a meio da linha da frente, uma faca de mato. É nesta zona que se lê a assinatura do pintor “Joannes Fyt” (fig. 1 a).

A linha de força da composição é uma diagonal que marca o movimento (próprio de uma composição barroca) através de formas retilíneas: note-se o ramo caído no chão junto à faca de mato, a que responde o aglomerado de cartuchos; esta oblíqua marca a distribuição de massas, com os despojos de caça (à dir.^a) a que se contrapõem as linhas verticais das patas do falcão.

Fyt mostra a sua técnica característica, não só a compor mas também em termos de execução: o cuidado conferido à penugem das aves é uma marca de autenticidade, que vale neste quadro pela precisão dos traços, finamente aplicados sobre a lanugem cinzenta da ave morta e ainda pelo modo como sublinha a rigidez das penas das asas, a traço firme. No falcão prende-nos o olhar a compleição forte, o pintalgado do corpo e especialmente o desenho naturalista das patas. Irrepreensível é também o tratamento da bolsa de caçador: a lona amolgada é pintada com uma tinta espessa de cor branca deixando realçar os relevos batidos pela luz; de resto só há mais algumas notas contrastantes de branco que trazem luminosidade à cena.



Fig. 1 *Falcão e utensílios de caça*, Jan Fyt (óleo/ tela 59 x 77,5 cm); ass. “Joannes Fyt”
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
(47 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Carlos Pombo, 2010 (cor)



Foto: Teófilo Rego (cl. 870 p. b)

A harmonia de cores, feita de delicados tons de verde, castanho e cinzento mostra uma das preferências de Fyt nas suas criações venatórias. O caparão de couro vermelho na cabeça do falcão é a nota mais viva de cor². São pontos expressivos que pretendem dar veracidade à cena: as garras afiadas da ave predadora, de cor preta avivada por reduzidos empastamentos de branco; a faca de mato e a mancha de sangue que se distingue na bolsa; a ave morta, a qual parece dar o último arquejo, de asas abertas; finalmente as silvas irrompendo da rocha, em forma de curvas irregulares.

Esta representação de um *Falcão e utensílios de caça* pertence a uma época em que a falcoaria era uma atividade de peso nos Países Baixos, o que se vê através dos registos da profissão. Historicamente falando, a região do Brabante era conhecida por ter tido os melhores falcoeiros do mundo, a fazer fé no que diz o *Libro de la caza de las Aves*, recolha de conhecimentos relativos à

².— “Caparam, caparão” (Termo de Altenaria). É o que se põe na cabeça do falcão para estar quieto no lugar onde o caçador o puzer, in *Vocabulario portuguez e latino* de Rafael Bluteau (1712-28), edição on line: <http://143.107..31.150>, 20/11/2009.

falcoaria do nobre castelhano López de Ayala. É deste manual antiquíssimo que tiramos a seguinte descrição acerca das proporções e plumagem de um falcão próprio para alenaria³:

«Después que por el plumage, segun he dicho, hubieres observado tu halcón, le mirarás las proporciones de esta manera: que tenga las espaldas descargadas y buen pecho, y de mucha carne en el cuerpo y en las cujas; el zanco grueso e corto, las manos grandes y los dedos delgados y largos, las ventanas bien abiertas, que tenga unas pocas plumas que le salgan por encima de los hombrillos de cada parte, porque pocos halcones las tienen; que sea bien emplumado en la cola; que tenga gran estropajo de pluma y la pluma dura y cuanto más bravo y más esquivo fuese al comienzo, tanta más confianza ten en él».

A tela *Falcão e utensílios de caça* e o par com *Caça morta* de Jan Fyt emparelham pelo assunto e dimensões (quase quadradas) e tudo indica que foram concebidas para jogar com as manchas de cor, tal como manda a regra da pintura geminar. Deve ter sido a pensar numa disposição horizontal que Fyt gizou as massas escuras e densas concentradas ao meio do par destinando as manchas de cor clara para os extremos. Tratar-se-á então de um *pendant* em largura, que parece resultar melhor se for exposto na seguinte disposição: *Falcão e utensílios de caça* à esquerda e a *Caça morta* à direita.

Estas cenas venatórias destinavam-se à decoração de casa senhoriais (era costume exporem-se nos pavilhões de caça ou então sobre as portas dos salões) mas também agradavam bastante à alta burguesia; pensa-se inclusivamente que o atrativo da caça pode ter sido inerente à moda de adquirir casas de campo. As imediações de Antuérpia identificam-se no plano de fundo dum retrato de *Menino com falcão e dois cães*, atribuído a Erasmus Quellinus (Antuérpia 1611-1661) com a colaboração de Jan Fyt, sendo obra importante neste contexto pois ilustra o interesse da burguesia pelo nobre exercício da volataria⁴.

³.— *Libro de la caza de las aves*. Texto integral em versão do Dr. José Fradejas Lebrero. Madrid, Editorial Castalia “Odres Nuevos” (o autor da obra, Don Pêro López de Ayala, escreveu-a em Portugal em 1390, durante a prisão a que foi sujeito após a Batalha de Aljubarrota por ser partidário de D. João de Castela).

⁴.— Veja-se o comentário de Katlijne van der Stighelen na entrada de catálogo n.º 54 *Menino com falcão e dois cães*, c. 1650-55, óleo/ tela 136 x 103 cm, Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. 407) da exposição *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands 1500-1700* (Haarlem, Frans Hals Museum 7 Out.-31 Dez. 2000; Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 21 Jan.-22 Ab. 2001), p. 210 e sgg..



Fig. 2 *Caça morta*, Jan Fyt
(óleo/ tela 58,5 x 77,3 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis
(45 Pin CMP/ MNSR)
Foto: Carlos Pombo, 2010 (cor)



Foto: Teófilo Rego, 1973 (cl. 1 625 p. b)

2. *Caça morta* Sobre um plano de fundo sombrio (fig. 2)⁵ há codornizes tombadas junto a uma gaiola de caça e outras aves prostradas (à direita). A gaiola deve ser para negaças (chamariz com que se caçam outros pássaros) ou para aves de rapina⁶. Utensílios e presas estão dispostos de modo a sugerir o final de uma jornada mas não há nenhuma alusão ao aspeto brutal da caça para além daquelas aves sem vida. As peças da direita são perdizes cinzentas (ou charrelas) e pendem

⁵.— Autor: Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661). Título: *Caça morta*. Cronologia: Primeira metade do séc. XVII. Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Insc.: O exame c/ lâmpada monocromática não detetou assinatura. Estado de conservação: Moldura de madeira entalhada e dourada com lacunas. Segundo um relatório de Cândida Chaves (IPCR) de 7 Ab. 1998, refere-se um suporte reentelado aplicado numa grade não extensível, camada cromática com sujidade geral e vernizes escurecidos, oxidações, muitas *craquelures*, retoques e repintes. Molas de sustentação (8) e grade original da coleção Allen com perfurações. Dimensões: 58,5 x 77,3 cm; 75,2 x 94,5 cm (totais). Localização: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS (45 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Coleção Allen (Porto); adquirida pela CMP em 1850; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Cat.: N.º 347 Cat. 1844: Caças mortas; *id.*, Inv. 1849: *Caça morta* = original Joannes Fyt 20 1/2 pollegadas de alto por 28 pollegadas de comprido = panno/ 48\$000 [rs.]; *id.*, Cat. 1853: Orig. por Joannes Fyt; *id.*, Guia 1902, *Caça morta*. Está assinado; n.º 45 Inv. 1938-39: *id.* (original) J. Fyt; Museu Nacional de Soares dos Reis: *id.* Bibl.: Cat. 1853, p. 69, n.º 347; GUIA, 1902, p. 89, n.º 347; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *Um colecionador do Porto romântico - João Allen 1781-1848*. FCT, 2005, pp. 141, 237; VITORINO, P.: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Rev. Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), pp. 93, 94.

⁶.— A função deste tipo de gaiolas consta da entrada de catálogo de umas *Aves mortas* da National Gallery. Veja-se C. Backer e T. Henry: *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*. London, National Gallery Publications, 1995, p. 239.

de cabeça para baixo numa tal posição que as asas e penas se abrem em leque para o observador. Esteticamente resulta muito bem o cinzento suave das penas que por dentro é quase branco. O ambiente escuro sugere uma gruta onde se vislumbram silvas representadas ao fundo em contraluz e entrelaçadas na gaiola.

A avaliação do desenho das aves é excelente mas a parte da gaiola sai prejudicada por um grande repinte. Notam-se determinadas particularidades do processo técnico que se identificam de roldão: veja-se o pintalgado empregue para simular a penugem suave e malhada das codornizes! Em matéria de colorido dominam tons acastanhados (hoje muito desbotados pois sofrem de um *déficit* de conservação) e matizes de preto e branco. A beleza da obra reside justamente nesta combinação delicada de cinza e castanho, num jogo de cores que é uma das predileções de Fyt e uma marca de autenticidade, como já vimos. O processo de iluminar com foco de luz vindo da esquerda batendo nas formas principais deixando o resto na penumbra é outra marca distintiva do famoso pintor da caça. Parece haver um saco junto à gaiola de chamariz, que não resulta bem pois lança confusão no arranjo.

A posição invertida das aves e as asas em leque são os elementos vitais da composição. É através deste género de recursos de estilo, onde vinga a graça instantânea, que Fyt se exprime de modo original ultrapassando os seus antecessores em pintura de natureza-morta. São zonas expressivas, para além do movimento das perdizes, os contrastes luminosos da penugem, sem esquecer o efeito da luz ao fundo do abrigo onde irrompem as silvas curvilíneas.

O pintor pretende fazer não somente uma decoração de caça mas também sugerir a maneira como a cena se relaciona com o mundo natural –daí o céu que se entrevê pela entrada do abrigo nesta *Caça morta* e a vista de Antuérpia que se vê no *Falcão e utensílios de caça*. Isto porque, ao contrário do que sucede com a representação da natureza-morta dentro de espaços fechados, os arranjos de Jan Fyt são geralmente feitos com seres e objectos em contacto com o mundo exterior –tipo de composição considerada bastante original.

Não conseguimos detetar a inscrição nesta *Caça morta* de que fala o *Guia de 1902* mas a rubrica do pintor posta no *Falcão e utensílios de caça* basta para impor a autoria do par de quadros. A



Fig. 3 *Aves mortas e utensílio de caça*, Jan Fyt, tela 49 x 63 cm). Coleção particular.

propósito, o cunho pessoal que Jan Fyt imprime à figuração das aves é de tal ordem que surge valorizado como um fator de classificação por E. Greindl⁷:

«L'intensité de sa vision se transmet ainsi d'une façon directe à la réalisation. Il a aussi une technique personnelle pour indiquer la maille d'un plumage de perdreau, par petites touches de tons différents, d'une merveilleuse justesse. Cette façon de faire lui est si particulière qu'elle équivaut à sa signature.»

Por várias razões temos de considerar o diagnóstico do estado de conservação da *Caça morta* que lucrará com um tratamento pois perdeu muita leitura, sobretudo no ângulo inferior direito. A peça poderá ser reutilizada com o seu *pendant* depois de uma intervenção de limpeza, remoção de vernizes, oxidações, preenchimento e integração de lacunas.

Apreciadas no conjunto da obra de Jan Fyt, a *Caça morta* e o *Falcão e utensílios de caça* do Porto enquadram-se num género de composição sóbria que se define por ritmos pouco agitados e um colorido apagado. Ele realizou muitas peças deste tipo onde decide dar mais realce aos animais

7.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 18 (trad. nossa: «A intensidade da sua visão transmite-se ainda de uma maneira direta à realização. Também tem uma técnica muito pessoal para indicar a textura da plumagem de um perdigoto, por meio de pequenas pinceladas de tons diferentes, com uma concisão maravilhosa. Esta maneira de trabalhar é tão especial que equivale à marca da sua assinatura.»)

isolando-os num fundo aberto, modo que lhe permite atrair o observador para o desenho e o cromatismo alvinegro, aspetos fundamentais onde repousa o êxito das suas criações cinegéticas. Se tivéssemos tido oportunidade de localizar umas *Aves mortas com utensílio de caça*, tela pertencente a uma coleção particular belga, seria essa obra que escolheríamos, sem margem de dúvida, para expor juntamente com a *Caça morta* do Porto, embora se trate de uma atribuição pois não está assinada (fig. 3)⁸. Fyt pintou animais de caça em reduzido e médio formato mas fê-lo em alternância com obras de maiores dimensões e muito mais exuberantes em função do movimento, da policromia e dos contrastes de luz, como veremos no ponto XIII. 4.

3. Jan Fyt (Antuérpia 1611–11 Set. 1661) Sabemos que o pintor trabalhou intensivamente sendo notável o que chegou até nós da sua produção em pintura e gravura. A extensão da obra aliada ao fator qualidade justifica o ascendente que exerceu nos artistas de Antuérpia dedicados à Natureza-Morta. Esporadicamente aceitou discípulos: primeiro Jeronimus Pinckaert (1643) que trabalhou com Fyt durante cinco anos e antes de partir para a Holanda⁹, Jacob van de Kerckhoven (1649-50) e mais tarde Balthasar Treouts (1659)¹⁰.

Quem foi então este pintor flamengo de grande projeção na arte e sociedade dos Países Baixos e por toda a Europa na época barroca? Jan Fyt foi batizado na Catedral de Antuérpia a 15 de Junho de 1611¹¹. Entre 1621-22 fez a sua aprendizagem com Hans van der Berghe e posteriormente ingressou no estúdio de Frans Snyders (Antuérpia 1579-1657) com quem trabalhou até 1631. Aos dezoito anos recebe o grau de mestre na corporação de S. Lucas. Entre 1633-34 reside em Paris conforme consta da correspondência e, em data incerta, está em Itália onde recebe

⁸.— *Aves mortas e utensílio de caça*, óleo/ tela 49 x 63 cm. Coleção particular belga (cit. por E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 219, rep.)

⁹.— A. Balis: «Fyt (Fijt), Jan...», in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1996, p. 871.

¹⁰.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 107.

¹¹.— A. Balis: «Fyt (Fijt), Jan...», op. cit., p. 871.

encargos para os palácios Sagredo e Contarini¹². Notar que as famílias Sagredo e Contarini eram das mais antigas de Veneza com um gosto selecto em colecionar pintura que se transmitiu durante gerações¹³.

Aos trinta anos Jan Fyt encontrava-se em Antuérpia, onde é dado como fiador de um irmão ligado ao negócio de tapetes cujos bens haviam sido confiscados¹⁴. O seu percurso pode ser seguido na mesma cidade por volta de 5 de Setembro de 1641 e através de uma viagem que fez no ano seguinte às Províncias do Norte¹⁵. Mantinha bons contactos com importantes colecionadores e patronos: concretamente em 1642 dedicou uma série gravada de cães ao patrono espanhol Carlo Guasco, marquês de Solerio¹⁶. Não se conhece ao certo a época em que o pintor residiu em Itália mas sabe-se que em 1650 foi admitido na *Guilda dos Romanistas*, onde o vemos um par de anos depois na qualidade de deão¹⁷. Seguramente Fyt estava em Antuérpia em 1645, altura em que colaborou com Jacob Jordaens num belo quadro de caça com figuras, assinalado por J.-B. Descamps na sua *Voyage en Brabant*¹⁸. Mas sem dúvida que em 1650 estava no topo: é nessa altura que realiza o famoso *Repouso de Diana* destinado à galeria de Leopoldo Guilherme, tela em que teve a cooperação do pintor de figura Thomas Willeboirts Booschaert (Bergen-op-Zoom 1614-Antuérpia 1654)¹⁹.

¹².— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 107.

¹³.— Veja-se F. Haskell: *Mecenas e pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca...*, op. cit., pp. 251, 418 e 428.

¹⁴.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 107.

¹⁵.— A. Balis: «Fyt (Fijt), Jan...», op. cit., p. 871.

¹⁶.— Cf. F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings...*, op. cit., vol. VII, pp. 45-48.

¹⁷.— E. Bénézit: «FYT, Jan», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs...*, op. cit., ed. 1999, t. 5, p. 779.

¹⁸.— Cit. por E. van Arenbergh: «FYT, Jean», in *Biographie Nationale...*, op. cit., vol. VII (ed. 1880-83), p. 395.

¹⁹.— *Repouso de Diana*, Jan Fyt e Thomas Willeboirts Booschaert, óleo/ tela 207 x 291 cm; ass. e dat. «Joannes. Fyt 1650», Kunsthistorischen Museum, Viena (Inv. 706). Bibl.: *Die Gemäldegalerie des Kunthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Edition Christian Brandstätter, 1991, t. 447.



Fig. 1 a *Falcão e utensílios de caça (pormenor da assinatura "Joannes Fyt")*
 Museu Nacional de Soares dos Reis (47 Pin CMP/ MNSR)
 Foto: Carlos Pombo, 2010.

Em 22 de Março de 1654 contraiu matrimónio com Jeanne Françoise van den Zande, realizado na Igreja de Santo André²⁰. O pintor devia ser um indivíduo temperamental pois envolveu-se em litígios que também podem demonstrar consciência do seu valor e direitos autorais. Aliás outra atitude não seria de esperar de um dos mais prósperos artistas de Antuérpia, relacionado com importantes patrocinadores desse período. Vimos que em 1642 Fyt dedicou uma série gravada de cães ao patrono espanhol Carlo Guasco, marquês de Solerio, e provavelmente teve outros clientes estrangeiros²¹: quatro pinturas (da Casa de Alba) podem ter pertencido a Luís Méndez de Haro e Guzman, 6.º marquês de Carpio, e o inventário de José Francisco Sarmiento, conde de Salvaterra, menciona sete que podem ter vindo da coleção de Juan, 7.º conde de Monterrey, governador dos Países Baixos espanhóis entre 1670-75; Isabel Farnese adquiriu vários trabalhos de Fyt para o seu Palácio de la Granja (estão atualmente no Museu do

²⁰.— E. van Arenbergh: «FYT, Jean», in *Biographie Nationale...*, op. cit., VII, p. 395.

²¹.— A. Balis: «Fyt (Fijt), Jan...», op. cit., p. 872.

Prado) e ainda o príncipe Clemens Augustus de Colónia possuía vinte e cinco quadros de Fyt (hoje pertencem à Pinacoteca de Munique)²².

Em 1659 o inventário do governador dos Países Baixos espanhóis, o Arquiduque Leopoldo Guilherme, enumera diversos trabalhos de Fyt, entre os quais o *Reposo de Diana* já referido e uma delicada cena *Aves mortas com um cão* ilustrada nestas páginas (fig. 4) que é do Museu de Viena. Existe um documento de 1660 assinado por três conterrâneos de Jan Fyt dizendo que, por ter pintado para príncipes e condes, estavam decididos a pagar-lhe diariamente a avultada quantia de 18 guilders²³!

Pouco depois, exatamente no dia 14 de Julho de 1661, o pintor fez o testamento e a 11 de Setembro regista-se o seu falecimento tendo sido sepultado na Igreja de S. Miguel, nas portas de Antuérpia, como pôde precisar E. Greindl, no âmbito do seu estudo magistral sobre natureza-morta²⁴. Nesse ano de 1661 Antuérpia viu partir Jan Fyt, o jesuíta Daniel Seghers e David Rickaert, acontecimento que não passou à margem do *Gabinete Áureo* ao louvar os três pintores num epitáfio, com palavras que nos falam de homens religiosos cuja partida enlutou o mundo²⁵. Como todos os aficionados de pintura da época, o biógrafo elogia a qualidade expressiva do pintor e, em torno disso, ele cria uma curiosa metáfora: a ilusão de vida gerada pelo movimento dos animais de Fyt fazia parecer que se estava a construir uma nova *Arca de Noé*²⁶...

²².— *Ibidem*.

²³.— *Ibidem*.

²⁴.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 107.

²⁵.— Cornelis de Bie: *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const...*, op. cit., p. 566.

²⁶.— *Idem*, op. cit., p. 339.

4. Fyt e o motivo da caça na natureza-morta neerlandesa A paixão pela caça era compartilhada entre a realeza e a aristocracia das cortes europeias. Por tradição essa atividade era encarada como treino de defesa e exercício para a guerra e legalmente afirmou-se como uma ocupação digna da nobreza na Idade Moderna. Como é lógico os temas cinegéticos abundam no campo artístico em que, para os aficionados da montaria, a obra de referência era o *Livre de chasse* de Gaston Phébus (1387-89) devido às explicações e à grande profusão de imagens. Em Espanha foi editada em 1634 a obra *Origen y Dignidad de la Caça*, da autoria do monteiro-mor Juan Mateos contendo ilustrações dos monarcas Filipe III e Filipe IV em cenas de montaria²⁷. Mas no adestramento de aves de presa a obra de consulta obrigatória era o já mencionado *Libro de la caça de las aves* de López de Ayala²⁸, manual completo de caça de aves onde se dá muito relevo à falcoaria na região do Brabante:

«Así lo hacen los barbanzones, que son gentes de Brabante, hoy los mejores halconeros del mundo, y que más saben en esta arte, y tiene razón, porque lo usan más que ningunas otras gentes, pues la tierra de Brabante es una tierra muy llana, y de muchas lagunas, que llaman ellos ‘fluches’ por lagunas, y hay muchas aves.»

²⁷.— Já citado em sede de comentário ao *Falcão e utensílios de caça* no ponto XIII. 1.

²⁸.— *Libro de la caça de las aves*. Texto integral em versão do Dr. José Fradejas Lebrero. Madrid, Editorial Castalia “Odres Nuevos”.



Fig. 4 *Aves mortas com um cão*, Jan Fyt (óleo/ tela 38 x 61,5 cm); ass. e dat. “Joannes Fyt 1647”
© Kunsthistorischen Museum, Viena (Inv. 388)

Se atendermos a essa tradição fortemente arraigada da caça com aves de rapina nos Países Baixos, compreendemos melhor o atrativo que teria exercido a representação de troféus e despojos de animais junto das classes superiores. Falando de cenas venatórias de um modo geral, podemos recordar como antecedente a caçada formando vista panorâmica: são as primeiras manifestações do interesse da nobreza em exibir esse privilégio medieval²⁹. Mas também na pintura de paisagem, na categoria de natureza-morta e até no retrato a representação do nobre exercício conheceu grande diversidade de aspetos no século XVII. Era bastante apreciada como manifestação de estatuto social: se por um lado assentava numa prerrogativa ligada à nobreza, por outro alimentava o desejo de imitação de um modo de vida aristocrático, sentido por parte da nova elite do século

²⁹.— Veja-se N. Schneider: *Naturezas Mortas. A Pintura de Naturezas Mortas nos Primórdios da Idade Moderna*. Taschen, 1999, p. 51.

XVII³⁰. Esta pretensão é efetivamente um dos aspetos a salientar na cultura da época e, no que diz respeito às cenas de caça, Hans Vlieghe descreve o contexto, que traduzimos nestes termos³¹:

«Uma categoria relacionada com o interior rústico de animais, que também alcançou um alto nível de desenvolvimento, sobretudo na Flandres, é a cena de caça. Este tema representa uma das atividades mais características dos príncipes e da nobreza e portanto era principalmente dirigida a esse público. A sua grande difusão no século XVII é outra expressão da progressiva ascensão social dos extratos enriquecidos da população, que ansiavam identificar-se com o estilo de vida das classes mais altas da sociedade mediante estes tipos de pintura».

Em Antuérpia é no atelier de Rubens que vamos encontrar os principais especialistas em cenas de animais: Frans Snyders e Paul de Vos tinham imensa reputação nessa especialidade. Por outro lado, num registo de pintura de carácter mais intimista, tratada com grande virtuosismo de técnica, o estúdio de Jan Brueghel atingira naquele tempo um nível supremo em paisagem e natureza-morta, categorias onde cabem aspetos relacionados com a caça, como sabemos.

O pintor Jan Fyt formou-se com Snyders e trabalhou com Jordaens, entre outros discípulos de Rubens, como Thomas Willeborts, com quem realizou o grande *Repouso de Diana* do Museu de Viena, já referido como uma das suas obras capitais. Seguiu pois na esteira dos intérpretes de pintura animalista que gravitaram na órbita de Rubens e essa especialidade permitia-lhe responder com vantagem às expectativas de gosto da clientela aristocrática, a que já nos referimos.

³⁰.— Veja-se o comentário de Rudi Ekkart na entrada de catálogo n.º 49 *Retrato de Michiel Pompe van Singelandt*, por Jacob Gerritsz. Cuyp (Dordrecht 1594-1652), óleo/ mad. 106,5 x 78 cm; ass. e dat. “JCuyp.fecit.Aº 1649”, Dordrechts Museum (Inv. DM 953/373) da exposição *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands 1500-1700...*, op. cit., pp. 198 e sgg.

³¹.— H. Vlieghe: *Arte y Arquitectura Flamenca (1585-1700)*..., op. cit., p. 31.

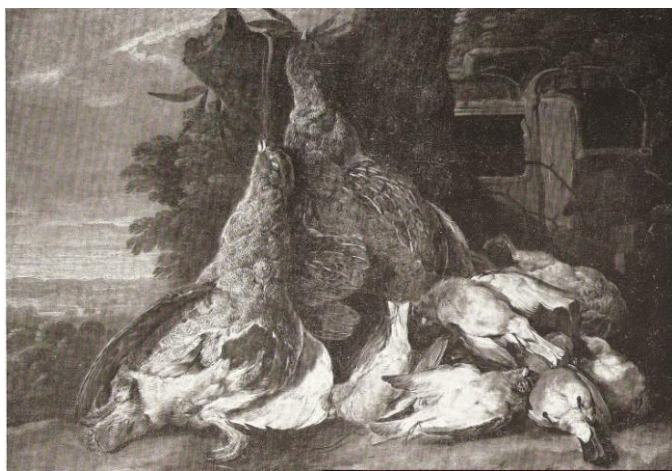


Fig. 5 *Aves mortas numa paisagem*, Jan Fyt
(óleo/ tela 41,6 x 56,8 cm) ass. “Joannes Fyt”
Londres, Alan Jacobs Gallery

Está provado que “o seu trabalho foi primeiramente adquirido por príncipes e condes”, tal como diz o citado documento de 1660 que subscrevem Jan Brueghel, o *Jovem*, Erasmus Quellinus e Jan Peeters (1624-fal. antes 1680)³². Já se referiu que em 1659 o inventário do governador dos Países Baixos espanhóis, Arquiduque Leopoldo Guilherme, enumera diversos trabalhos de Fyt, entre os quais a cena de *Aves mortas com cão* que ilustra estas páginas (fig. 4).

Fyt exerceu neste domínio enorme influência, que ultrapassou fronteiras a Norte e a Sul da Europa, designadamente em Itália. O facto de as suas cenas de caça serem muito bem remuneradas dá-nos uma pálida ideia de quanto o pintor era apreciado no seu tempo: já vimos que isso está documentado em inventários de Antuérpia, como é o caso do rol de bens de Erasmus Quellinus e o do gravador Alexander Voet de 12 de Julho de 1685, onde um quadro de grandes dimensões de Fyt valia 126 florins (o que supera o valor de quadros de Rubens e Van Dyck pertencentes ao mesmo espólio); nessa época foi vendida na cidade em hasta pública uma *Cena de caça com um negro* pelo preço elevado de 370 florins³³ !

³².— A. Balis: «Fyt (Fijt), Jan...», op. cit., p. 872.

³³.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 107.

5. O Falcão e a Caça morta no catálogo de peças de Jan Fyt Na linha dos pintores animalistas do círculo de Rubens, Jan Fyt fez cenas de caça exaustivamente. Para a consulta do reportório de peças consultámos as obras de referência³⁴ as quais se alargam obrigatoriamente a catalogação de Edith Greindl, a partir da qual é fácil demonstrar que, entre as cento e sessenta e seis designações de obras assinadas por Fyt chegadas até nós, contadas desde os anos de 1638 até 1659, há cinquenta e nove títulos datados sendo a esmagadora maioria formada por cenas venatórias³⁵. A partir dessa importante base de dados conclui-se que foi durante o ano de 1646 que Fyt subscreveu maior quantidade, ou melhor, chegaram-nos oito peças assinadas e datadas desse ano, seguindo-se os de 1652-3, com a realização de seis peças. Uma das telas portuenses segue aproximadamente o padrão de umas *Aves mortas numa paisagem* da coleção Alan Jacobs (fig. 5), i.e. com o monte de animais mortos e a falcão; existe uma tela idêntica na National Gallery, estando ambos os quadros assinados “Joannes Fyt.”³⁶. Como já se disse, esta também é a rubrica que se vê na base do quadro do Porto *Falcão e utensílios de caça*, quanto a nós datável da segunda parte da década de 1640.

Já vimos que com a mesma assinatura e a data “Joannes Fyt 1647” se conserva uma encantadora cena de *Aves mortas com um cão*, com a chancela da histórica galeria de Leopoldo Guilherme (fig. 4)³⁷. Como no espólio de Fyt se conhecem diversas caças mortas sem data

³⁴.— Para a localização das obras consultámos os dicionários de referência e as rubricas Z. v. M.: «de Fyt, Jan», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1907, pp. 612-614 e ed. 2005, t. 46, pp. 469-471; «Fyt, Johannes ou Jan», in *Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise*. Paris, Larousse, 1989, t. 11, pp. 167-169; Arnout Balis: «Fyt (Fijt)», in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1996, pp. 871, 872; E. Bénézit: «FYT, Jan», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 5, pp. 779, 780.

³⁵.— E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., pp. 348-351.

³⁶.— *Aves mortas numa paisagem*, Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661), óleo/ tela 41,6. x 56,8 cm; ass. “Joannes Fyt”. Londres, Nacional Galley (NG 1003); *Aves mortas numa paisagem*, Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661), óleo/ tela 41,6. x 56,8 cm; ass. “Joannes Fyt”. Londres, Alan Jacobs Gallery, in *17th Century Dutch and Flemish Painters. A Collectors' Guide compiled by Alan Jacobs*. McGRAW-HILL Book Company (UK) Limited, Maidenhead, Berkshire, England, 1976, p. 130.

³⁷.— *Aves mortas com um cão*, óleo/ tela 38 x 61,5 cm; ass. e dat. “Joannes Fyt 1647”, Kunsthistorischen Museum, Viena (Inv. 388). Bibl.: *Die Gemäldegalerie des Kunthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Edition Christian Brandstätter, 1991, t. 447.

definida, este pequeno formato é extremamente importante: a reduzida dimensão da tela, a discrição do colorido das aves contra o fundo natural onde se dissolvem formas de edifícios, as silvas curvilíneas são, enfim, aspetos que nos dizem que o par de quadros do Porto não andarão muito longe da data em que Fyt trabalhou para a famosa galeria de quadros do governador dos Países Baixos, nesse tempo localizada em Bruxelas.

Como referimos, se tivéssemos tido oportunidade de localizar a tela *Aves mortas com utensílio de caça* pertencente a uma coleção belga (fig. 3), seria essa a nossa escolha para expor ao lado do par do Porto, mas é mais seguro recorrer a obras autênticas e datadas, caso de uma soberba peça do Museu do Prado *Caça morta e um cão*, inscrita «Ioannes Fyt 1649» em que os animais se dispõem num arranjo onde há também uma jaula e bolsa de caçador tendo por fundo o porto de Antuérpia³⁸. Outra peça do Museu do Louvre representa também o assunto que nos ocupa. É o quadro com um *Cão junto a um degrau com caça morta*, assinado e datado «Joannes Fyt 1651.» (fig. 6)³⁹. A composição parece ter avançado para um estilo mais artificial bem ao gosto da época barroca: talvez para se adaptar à decoração de algum interior luxuoso, Fyt escolhe pintar um cortinado enfolado no fundo mas que parece abafar um pouco o grupo de animais gerando uma certa confusão. Contudo, há que realçar a soberba orquestração de cores: vai do vermelho escuro do veludo ao branco da toalha levemente tingida de rubro, que faz de fundo ao cinzento e branco de certas aves, à combinação de castanho e amarelo do coelho e outras espécies passando pelo azul ardósia e vermelho, verde e amarelo limão das plumagens de pequenas aves caídas.

Sobre o tema do falcão, também não podemos perder de vista outra composição que seria de comparar com um dos quadros do Porto *Falcão e utensílios de caça* (fig. 1): trata-se de uma tela de grande formato intitulada *Despojos de caça com um falcão, engenhos de caça e três cães*, assinada e datada

³⁸.— *Caça morta e um cão*, Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661), óleo/ tela 72 x 121 cm; ass. “Joannes Fyt 1649”, Museu do Prado (Inv. 1528). Bibl.: *El Siglo de Rubens en el Museo Del Prado...*, op. cit., vol. I, p. 572 (rep.).

³⁹.— *Cão junto a um degrau com caça morta*, Jan Fyt (Antuérpia 1611 - 1661), óleo/ tela 86 x 119 cm; ass. e dat. em baixo à esq.: «Joannes Fyt 1651», Museu do Louvre (Inv. 1300).



Fig. 6 Cão junto a um degrau com caça morta, Jan Fyt (óleo/ tela 86 x 119 cm), ass. e dat. “Joannes Fyt 1651.”
© RMN Paris, Museu do Louvre (Inv. 1 300)

“Joannes Fyt 1658”; passou à venda em Bruxelas em 1956, mas não conseguimos encontrar-lhe o rasto nem sequer obter uma imagem⁴⁰. Para além dessa tela constam ainda dos catálogos mais dois títulos com a representação de falcões que nos poderiam servir de pista, a saber, uma cena com *Falcões*, que passou à venda em Paris a 17 Fev. 1947 por 26 000 frs., assim como um *Nobre à caça com falcão* que foi vendido em Londres a 20 de Março de 1964⁴¹ -tudo isto demonstra quanto estes temas de falcoaria gozavam de reputação em solo neerlandês a que soube responder Fyt durante a sua vida operosa.

Tudo indica que a fase mais produtiva da sua carreira esteja compreendida entre 1642-53. Dessa altura conhecemos por imagem uma expansiva *Cena de caça com um gato* com data de 1642,

⁴⁰.— *Despojos de caça com um falcão, engenhos de caça e três cães*, óleo/ tela 114 x 161 cm; ass. “Joannes Fyt 1658”. Bruxelas, Galeria Robert Finck, 1956 (cit. por E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 348).

⁴¹.— E. Bénézit: «FYT, Jan», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 14 (1976), p. 565.

pertencente a uma coleção privada de Bruxelas. Mostra dois planos repartidos em níveis diferentes sendo o elo de ligação a forma alongada do felino, que aliás se impõe na composição⁴².

Em Portugal também podemos ilustrar, relativamente a esta data, uma obra que nos está próxima intitulada *Caça com cesto de fruta e uma lebre* (fig. 7)⁴³ exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Reproduzimo-la por ser muito reveladora da evolução de Fyt enquanto intérprete de arranjos de caça. Como está assinada e datada de “J. Fyt 1642” dá-nos uma ideia nítida do nível de execução e da força expressiva de que já era capaz esse impetuoso pintor de natureza-morta. Tendo aprendido com Frans Snyders, mostra que estava munido dos recursos de técnica que definem o género: veja-se, por exemplo, o animal pendente de cabeça para baixo que é um motivo objetivamente tirado da atividade da caça e entrosado neste género de representação pictórica. O movimento domina os seus arranjos, mesmo quando se trata de coisas inanimadas, como é o caso desta *Caça com cesto de fruta e uma lebre* do MNAA. Fyt libertara-se da convencional exibição de objectos sobre uma mesa à maneira de Snyders e mostra uma tendência para concentrar os elementos da composição escolhendo para isso telas de formatos mais próximos do quadrado.

Outra demonstração de criatividade consiste em disfarçar a linha horizontal da mesa com um grande pano branco posto ao acaso pois o que se impõe é a distribuição das massas (em dois níveis) sobre um eixo na diagonal. Como é seu timbre, a agitação propaga-se a todos as componentes do quadro: vai desde o pano drapeado aos cachos de uvas, ramos de pereira, pêssegos e outros frutos e folhagem; mesmo os animais manchados de sangue parecem ter acabado de chegar e as patas da lebre retraem-se como se tivesse chegado o momento final; notar ainda que até os recipientes estão postos em equilíbrio instável como se fizessem parte de uma cena verdadeira!

⁴².— *Caça com cesto de fruta e uma lebre*, Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661), óleo/ tela 68 x 93 cm, Bruxelas, colecção particular (cit. por E. Greindl: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle*, op. cit., p. 96).

⁴³.— *Caça com cesto de fruta*, óleo/ tela 74,5 x 100 cm; ass. e dat.: “J. Fyt 1642”. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (150 Pin MNAA).



Fig. 7 *Caça com cesto de fruta e uma lebre, ass. e dat.* “J. Fyt 1642” (óleo/ tela 74,5 x 100 cm), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (150 Pin MNAA) © Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 720 (foto: J. Pessoa, 1997)

O colorido é outonal. As tonalidades da fruta madura, feita de amarelo torrado e vermelho alaranjado, são atenuadas pela extensão do branco e do preto. Pontualmente Fyt usa o tom de azul claro, caso da pequena taça de porcelana da China, mas num registo tão discreto que não destoa da conjugação de cores. A beleza da obra encontra-se também no brilho sobre as *nuances* rosadas e esverdeadas dos bagos, valores cromáticos amortecidos pelo fundo negro. No colorido Fyt não se parece com os contemporâneos escolhendo as cores com muita moderação pois geralmente tem de incorporar animais de caça. Isto significa que, mais do que a abundância de alimentos, lhe interessam os animais de pelo e penas que se inscrevem numa coloração sóbria. Esta maneira de

trabalhar, associando as cores sob o controle da luz, constitui uma das originalidades do pintor. Colocando o quadro do MNAA em perspectiva histórica, fala-nos de um tempo em que se voltou para a sua terra natal vindo de Itália, ou seja, foi realizado três anos antes de 1645, época em que Fyt pintou com Jordaens um belo quadro de caça com figuras, assinalado nestes termos por J.-B. Descamps na sua *Voyage en Brabant* ⁴⁴: «Dans la salle des archers moderne, on trouve un très beau tableau peint en 1645, par Jean Fyt. Il y a du gibier de toutes les espèces et cinq figures peintes par Jordaens.»

6. As Caças de Fyt na coleção Allen Jean-Baptiste Descamps, membro da Academia Real de Paris, publicou entre 1753 e 1764, como sabemos, o resultado da sua pesquisa sobre pintura neerlandesa, dando resposta a esse gosto que se propagava pela Europa. Na sua *Vie des Peintres* Jan Fyt era considerado como um dos melhores pintores dentro do género na cidade de Antuérpia. O escritor era sensível à técnica do pintor animalista ⁴⁵:

«Son talent était au plus haut point, lorsqu'il représentait des animaux morts, des lievres & des sangliers. (...) Il dessinait bien tout ce qu'il représentait; sa couleur est vrai & fiere ; sa touche, tantôt légère, tantôt hardie, est pleine de feu. Il a peint les fleurs avec fraîcheur. La plume, la laine & les poils de ses animaux, sous son pinceau, son à surprendre.»

Nessa altura J.-B. Descamps esclarece que as obras de Fyt eram muito estimadas conservando-se em grande número nos Países Baixos ⁴⁶. E em Portugal? Durante a Restauração o pintor não

⁴⁴.— Cit. por E. van Arenbergh: «FYT, Jean», in *Biographie Nationale*..., op. cit., VII, p. 395 (trad. nossa : «Na sala atual dos arqueiros encontra-se um quadro muito bonito pintado em 1645 por Jean Fyt. Há nele caça de todas as espécies e cinco figuras pintadas por Jordaens.»)

⁴⁵.— J.-B. Descamps: *La vie des peintres flamands*..., op. cit., p. 362 (trad. nossa: «O seu talento alcançava o máximo na representação de animais mortos, como lebres e javalis. (...) Ele desenhava bem tudo o que representava; a cor era fiel, a pincelada, tanto ligeira como forte, era cheia de vigor. Com os seus pincéis ele surpreendia a pintar as penas, a lã e a penugem dos animais.»)

⁴⁶.— *Ibidem*.

vem citado na correspondência comercial de Andrea de Saintes, trocada entre Lisboa e Antuérpia ainda durante o seu tempo de vida (como aconteceu nos casos que nos interessaram relativamente aos pintores Christoffel van der Lamén, Daniel Seghers e David Teniers, o *Jovem*). Um século depois o nome Jan Fyt passa à margem de Guarienti, que não o viu exposto nos interiores das casas da aristocracia portuguesa, nem tão pouco vem falado por Raczynski nos seus levantamentos de pintura efetuados em território luso.

Face a uma tal escassez de fontes temos então de sublinhar o valor que era dado às *Caças mortas* de Fyt na coleção Allen, que se expunham no Porto em 1844 (embora ainda sem menção de autor)⁴⁷ e, sobretudo, temos de fixar a avaliação feita pelo pintor João Batista Ribeiro em 1849, a quem se deve o reconhecimento da autoria dos quadros, descritos como “originais de Joannes Fyt”, sendo cada um avaliado na quantia de 48\$000 [rs.], como anotámos em sede de comentário às obras⁴⁸. Inserido na coleção Allen, o par de Fyt’s foi no ano seguinte comprado pelo Município do Porto à família do colecionador, catalogado em 1853 e no *Guia do Museu Municipal* de 1902 vindo a ser em 1940 depositado no MNSR.

Reconhecidos os elementos de identificação das obras, coube a Pedro Vitorino reproduzir a assinatura em *facsimile* em 1930, consoante registámos atrás (nas anotações sobre a bibliografia das peças nos pontos XIII. 1 e 2). São elementos identificadores das obras no Património Municipal do Porto os dois lacres na grade, onde ainda pode ver-se, no bordo superior ao centro, o lacre da municipalidade do Porto e, no bordo inferior, o do antigo Museu Allen.

⁴⁷.— Doc. 12, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catálogo das Pinturas expostas na Galeria do Museu Allen*», Porto, 1844.

⁴⁸.— Doc. 13, CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*. Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

Finalmente podemos dizer que a importância conferida às peças de Fyt na avaliação da coleção Allen feita em 1849 tem equivalência com o que vem dito na *Biografia Nacional* em 1889, de onde extraímos a seguinte alusão ao pintor, que na época parecia ressurgir de um certo esquecimento⁴⁹ :

«La valeur mercantile des oeuvres de Fyt s'est successivement élevée; à la vente Soult, qui eut lieu en 1852, une de ses œuvres fut vendue 2,050 francs»

À luz dos critérios atuais de valorização e uso do património de arte europeia, é negativa a avaliação e diagnóstico do estado de conservação do par *Falcão e utensílios de caça* e *Caça morta* do Porto, a pedir tratamento urgente. Por outras palavras, as peças deverão ser reutilizadas depois de uma intervenção pois, sendo originais de Jan Fyt, são verdadeiras joias de uma coleção flamenga.

⁴⁹.– E. van Arenbergh: «FYT, Jean», in *Biographie Nationale...*, op. cit., p. 398 (trad. nossa: «O valor commercial das obras de Fyt subiu gradualmente; na venda de Soult, que teve lugar em 1852, uma das suas obras foi vendida por 2,050 francos»).

Capítulo XIV

As Aves de G. F. Ziesel

Quatro telas com *Aves* são provenientes da coleção Osório doada à Câmara Municipal do Porto em 1911, tendo sido depositadas no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1940. Sendo certo que algumas peças do Património Municipal foram posteriormente devolvidas a dependências camarárias, esse foi o caso de uma das telas visadas que representam *Patos bravos acossados por cães*. Com efeito, entre o referido conjunto de *Aves* há três peças que se guardam nas reservas do Museu Nacional de Soares dos Reis enquanto aquela se expõe na sala de reservados da Biblioteca Pública Municipal, para onde foi devolvida em 1952.

As *Aves* são originais de um atelier flamengo do século XVIII que afirmam uma persistência da pintura de Antuérpia vagamente influenciada pela arte animalista francesa, como será necessário demonstrar. Apesar de constarem na coleção Osório com menção de autor, as *Aves* nunca despertaram a atenção de estudiosos tendo permanecido em zonas de reservados desde o seu depósito no museu nacional. Só muito recentemente confirmámos as respetivas entradas num registo arquivado no Museu Nacional de Soares dos Reis, o *Inventário Geral do Museu Municipal* de 1938-39, onde se manteve a catalogação com números seguidos da coleção Osório. Portanto foi relativamente fácil refazer o grupo na tentativa de resgatar a memória de um pintor europeu cuja obra é pouco acessível ao público.

As quatro composições com *Aves* teem formato horizontal e deteta-se que uma está assinada, conforme consta da entrada de depósito da coleção Osório, o que por si só afasta dúvidas sobre a autoria das telas restantes. Torna-se indispensável fazer uma leitura iconográfica para se devolver ao conjunto de obras o seu sentido, que se dissipou durante um século de permanência

no Porto¹. Não é demais referir que os motivos ligados ao reino animal deram vasto argumento a pintores de natureza-morta que vão buscar inspiração a detalhes da vida quotidiana (por isso categoria é sinónimo de arranjos de caça, bancas de mercados e cozinhas) estendendo-se à representação de cenas venatórias, de fábulas de animais e paródias satíricas passando pela mitologia e a história secular. Convém ainda sublinhar que a pintura de animais vivos se constituiu como categoria independente na pintura flamenga do século XVII. Hans Vlieghe destaca-a como tal e aponta, entre outras coisas, que a pintura de animais vivos “pode considerar-se em certa medida como expressão do interesse crescente e sistemático por todos os aspetos das ciências naturais desde o século XVI.”²

Em termos de fontes de inspiração, os pintores animalistas do século XVII foram buscar motivos ao género literário das fábulas de animais (fazendo ressurgir os textos clássicos de Esopo e Fedro) e nos Países Baixos tirou-se muito partido da obra de Marcus Geeraerts *De Warachtige fabulen der dieren*, publicada em 1567. Posteriormente a pintura de animais recebeu o impacto da *Histoire Naturelle* de Leclerc, conde de Buffon, publicada em 36 volumes entre 1749 e 1788 (tem especial interesse: *Les Oiseaux*, vols. XVI-XXIV, 1771). Esta obra monumental resulta do método científico baseado na observação das espécies da vida animal e sua classificação segundo Lineu e, por consequência, assiste-se a uma desvalorização do simbolismo que se estabelecia entre as

¹.— A identificação das aves deve-se à *Sociedade Portuguesa para o Estudo das Aves (SPEA)*, em correspondência trocada entre 05/10/10 e 07/04/11 com Pedro Geraldês, coordenador do projeto LIFE.

².— H. Vlieghe: *Arte y Arquitectura Flamenca (1585-1700)*..., op. cit., p. 351.



Fig. 1 a *Patos bravos acossados por cães* (pormenor)
Porto, Biblioteca Pública Municipal (243 Pin CMP)
© BPMP (foto: M. Rua, 2010)

espécies da botânica e da zoologia e a religião. Sob o ponto de vista da criação artística, o avanço da ciência na época do Iluminismo desempenhou assim um papel determinante, com tendência para uma conceção naturalista no modo de encarar a pintura de animais.

1. 1 *Patos acossados por cães* (fig. 1)³ Na sala dos reservados da Biblioteca Pública Municipal do Porto expõe-se esta cena aquática com a representação de três patos a bater asas sob a ameaça de dois cães de caça. A ave em primeiro plano é um macho de Pato-real *Anas platyrhynchos* e à sua direita poderá ser a respetiva fêmea do casal da mesma espécie; a ave à esquerda, da qual só se vê a cabeça, poderá ser um macho de Marrequinho *Anas crecca*, embora não seja possível uma identificação totalmente segura. Os cães são brancos e malhados e surgem repentinamente do lado esquerdo (canto inferior) por entre a vegetação da margem; do outro lado há mais plantas do campo e uma árvore. Ao fundo admira-se a luz do dia espelhada no riacho, que se vai perdendo ao longe em plano de tons azulados.

A execução prima pelo desenho dos patos selvagens, onde os bicos abertos e as asas são pontos fortes de expressão. Mas temos de considerar que a disposição fêmea de pato real à direita retira força à obra: o movimento dos membros não contrasta com o grupo no que resulta uma certa perda de energia na transmissão do tema. Se em Ziesel a representação dos cães revela uma certa secura de desenho (ver que não são isentos de falhas de anatomia) também as ervas e outras plantas são estilizadas, ou seja, não apresentam pormenores botânicos reproduzidos com precisão.

No colorido ressaltam os finos toques a tinta preta sobre o branco da penugem. As bocas abertas são outras zonas vivas em vermelho alaranjado. Toques de branco mostram as águas agitadas pelo esvoaçar das aves. Neste trecho de ar livre há ainda belos castanhos matizados de laranja. Segundo a orientação que Ziesel deu à obra, as aves, com os seus movimentos bruscos no momento do ataque, formam o grupo dominante. Deste modo o pintor cria um efeito-surpresa que fixa a atenção do observador.

³.– Autor: Georg Frederik Ziesel (Hoogstraeten 1756 - Antuérpia 1809). Título: *Aves*. Cronologia: Séc. XVIII (finais). Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Regular. Sujidade e diversas lacunas principalmente na zona da base com suporte à vista. Moldura: Dourada. Dimensões: 115,7 x 145,6 cm. Localização: PORTO, BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL (243 Pin CMP). Hist.: Doação Osório (Porto) à CMP em 1911; em depósito no MNSR desde 1940; exposta na Biblioteca Municipal desde 1953. Ref. Inv.: Inv. 1938-39: N.º 243 Aves/ Original/ Ziesel. Bibl.: P. Vitorino: “Museus, Galerias e Coleções – ‘A Coleção Osório’ ”, *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. XLII (1932), p. 30 (n.º 19).



Fig. 1 *Patos bravos acossados por cães*, Gerog Frederik Ziesel (óleo/ tela 115,7 x 145,6 cm)
Porto, Biblioteca Pública Municipal (243 Pin CMP)
© BPMP (foto: M. Rua, 2010)

Para compor os seus *Patos acossados por cães* G. F. Ziesel pôs à prova as suas capacidades de pintor de aves, tema que está de acordo com o imaginário do artista. Evocam as composições de *Gansos e cães* de Jan Fyt (fig. 2), que se conhecem em mais do que uma versão. Podemos destacar uma entre as duas existentes no Museu do Prado, com aves espavoridas perante o ataque de dois cães de caça⁴. Para além da escolha do motivo, são ainda de notar a posição dos focinhos dos cães que Fyt, seguindo a maneira de Snyder, gostava de pôr em relevo para mostrar o faro dos animais de caça. Mas é claro que na obra animalista de Ziesel falta a intensidade dramática a que Fyt nos habituou no tratamento dos motivos, obtida à custa de efeitos lucilantes e da agitação dos vários elementos, como é neste caso a ondulação das plantas que dota aquela sua pintura de uma emotividade singular⁵. Referir que Jan van Kessel, o *Velho*, imitou Fyt não só no cobre da série das *Quatro Partes do Mundo* da Pinacoteca de Munique como nas suas *Aves*, pertencentes ao Museu de Bruxelas⁶.

O motivo das aves está de acordo com o imaginário do artista mas também com o espírito da época. Deste modo, os *Patos acossados por cães* de Ziesel não deixam de lembrar uma encenação de *Spaniel a perseguir patos selvagens* (fig. 7)⁷ ou até mesmo de uns *Cisnes atacados por cães*, quadros de J. B. Oudry⁸ conhecidos em mais do que uma versão e que talvez tenham servido ao flamengo de fonte de inspiração durante a sua estadia em Paris. Mas os enquadramentos são

⁴.— *Gansos e cães*, óleo/ tela 127 x 163 cm, ass. “Joannes Fyt”, proveniente da coleção de Isabel Farnesio em La Granja de San Ildefonso, Museu do Prado (n.º 1 531).

⁵.— Cf. entradas n.ºs 1 531 e 1 533 do cat. de Matias Díaz Padrón: *El Siglo de Rubens en el Museo Del Prado...*, op. cit., vol. I, pp. 574 e 576.

⁶.— *Aves*, óleo/ mad. 25 x 34 cm, ass. “J.V.KESSEL.FEC.”. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 3 886). Bibl.: *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*. M.R.B.A.B., Bruxelles, 1984, p. 162.

⁷.— *Spaniel perseguindo patos*, óleo/ tela 118,5 x 153 cm, ass. e dat. “J B. Oudry/ 1748.”. Londres, The Wallace Collection (P631).

⁸.— Jean Baptiste Oudry (Paris 1686 - Beauvais 1755) começou por praticar o retrato mas depois de 1719, aproximadamente, dedicou-se à pintura de animais e de caça na tradição neerlandesa.

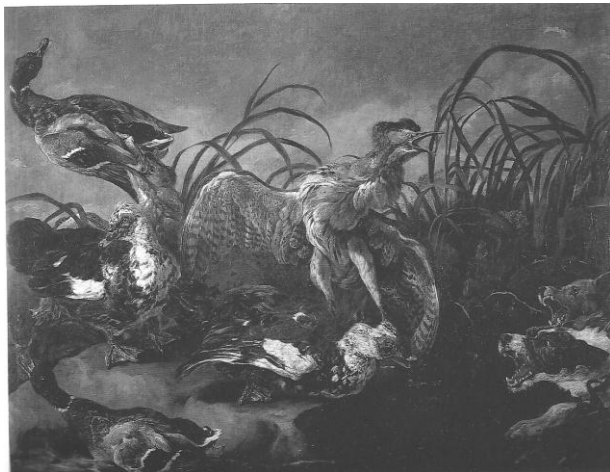


Fig. 2 *Gansos, uma galinha de água e cães*, ass. “Joannes Fyt” (óleo/ tela 127 x 163 cm)
© Museu do Prado, Madrid (Inv. 1 531)

muito diferentes, sem este efeito de proximidade que se encontra no quadro do Porto (designadamente os focinhos dos cães em baixo, à esquerda); apesar de tudo isso, cremos que não se deve excluir uma influência de Oudry, embora muito genérica⁹.

⁹.— Segundo parecer de René Démoris, que nos foi amavelmente transmitido em carta pessoal de 20/10/10.



Fig. 3 a *Faisão, pintassilgos e outras aves numa paisagem* (pormenor dos pintassilgos)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (240 Pin CMP/ MNSR)

1. 2 *Faisão, pintassilgos e outras aves numa paisagem* (fig. 3)¹⁰ Trecho de ar livre com riacho onde se banham dois Patos-reais *Anas platyrhynchos* (em fundo, superior direita). Na margem (à esquerda da composição) situam-se outras aves à sombra de uma árvore: a principal é uma fêmea de Faisão *Phasianus colchicus* que volta cabeça para cima, de bico aberto, parecendo ouvir dois Pintassilgos *Carduelis carduelis* empoleirados nos ramos, com a sua penugem vermelha na cabeça e penas das asas pretas e brancas. Pelo chão andam dois Gaios *Garrulus glandarius*, um de cabeça erguida e bico aberto virado em direção aos patos enquanto o outro, de bico apontado à terra, anda a debicar à procura de alimento. Mais para a direita há aves de outra espécie que aparenta ser um Maçarico, podendo ser ou um Maçarico-de-bico-direito *Limosa limosa*, ou um Fuselo *Limosa lapponica*; a espécie *Limosa limosa* parece ser a mais indicada pela uniformidade da plumagem, mas o detalhe não é suficiente para distinguir entre as duas. No extremo inferior esquerdo distingue-se um Guarda-rios *Alcedo atthis*.

¹⁰.— Autor: Georg Frederik Ziesel (Hoogstraeten 1756-Antuérpia 1809). Título: *Aves*. Cronologia: Séc. XVIII (finais). Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Mau estado de conservação. Rasgão a meio da lateral direita na zona do riacho. Aconselhável o seu tratamento. A reutilização da peça é viável mas é aconselhável o seu exame pormenorizado. Dimensões: 119 x 147,7 cm. Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL DE SOARES ODS REIS (240 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Doação Osório (Porto) à CMP em 1911; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Inv.: Inv. 1938-39: N.º 240 Aves/ Original/ Ziesel. Bibl.: P. Vitorino: “Museus, Galerias e Coleções — ‘A Coleção Osório’ ”, *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. XLII (1932), p. 30 (n.º 16).



Fig. 3 b *Faisão, pintassilgos e outras aves numa paisagem (pormenor dos gaios)*
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (240 Pin CMP/ MNSR)
 © Instituto dos Museus e da Conservação. LP - IFN 42 389 (foto: J. Pessoa, 2010)

Composição em planos cruzados fazendo centrar atenções na parte esquerda, sobre o faisão que se eleva em direção aos pintassilgos. As linhas oblíquas deste elemento fusiforme e dos gaios repercutem-se na vista em recuo.

Domina o cinzento azulado da perspectiva do fundo e os verdes da folhagem e sobressai o branco da penugem das aves. A única nota viva de cor é o vermelho dos bicos dos pintassilgos. A iluminação é ténue com incidências no peito das aves. Este direcionamento de luz faz vir ao de cima o desenho animalista, não isento de falhas de anatomia e proporções. Repare-se na cauda do faisão, cujo desenho das penas é descuidado, bem como na desproporção entre o corpo e a cabeça! No enquadramento vemos que Ziesel prossegue a tradição nórdica de representar animais em ação numa paisagem. Contudo não olha a grande exigência de meios nem a refinado acabamento, principalmente na paisagem, que faz pensar que possa ter sido feita por outra mão.



Fig. 3 *Faisão, pintassilgos e outras aves numa paisagem*, Georg Frederik Ziesel (óleo/ tela 119 x 147,7 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (240 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação. I.P - IFN 42 389 (foto: J. Pessoa, 2010)

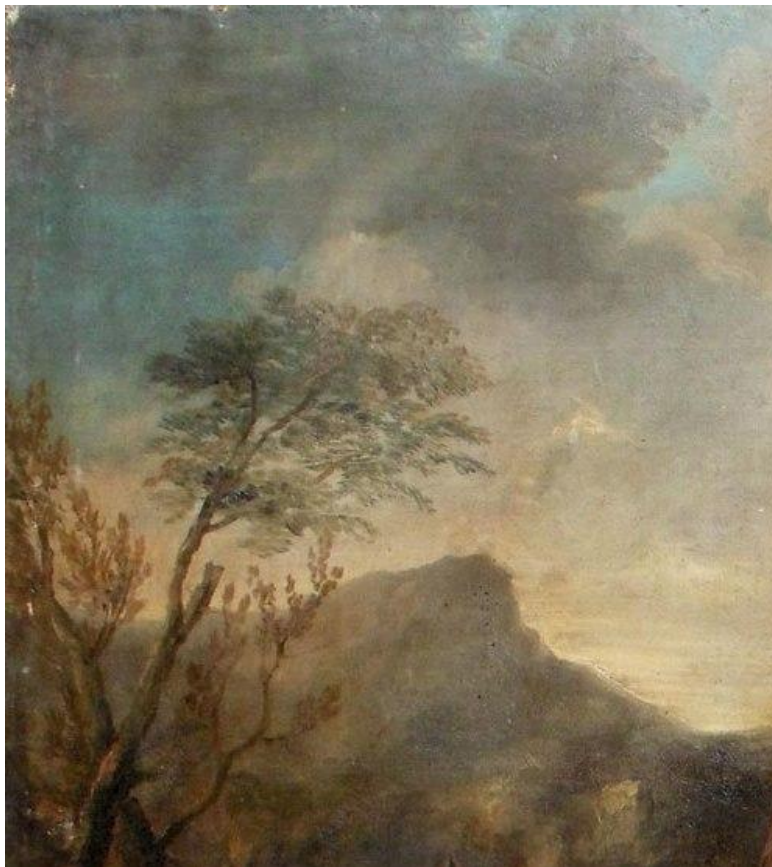


Fig. 4 a *Aves de capoeira e uma cabra (pormenor da paisagem)*
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (241 Pin CMP/ MNSR)
 © Instituto dos Museus e da Conservação. I.P - IFN 42 390 (foto: J. Pessoa, 2010)

1. 3 *Aves de capoeira e uma cabra* (fig. 4)¹¹ Neste caso trata-se aves domésticas e não selvagens, pelo que não lhes conseguimos determinar a espécie exata (uma vez que muitas podem ser alvo de cruzamentos e seleção por hibridação). As aves no topo aparentam ser pombos ou

¹¹.— Autor: Georg Frederik Ziesel (Hoogstraeten 1756-Antuérpia 1809). Título: *Aves*. Cronologia: Séc. XVIII (finais). Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Estado de conservação: Obscurecimento por sujidade. Inúmeras lacunas nos ângulos inferiores, em risco eminente de destacamento. Estado de conservação deficiente. Indispensável o seu tratamento. A reutilização da peça exige exame detalhado e depende do parecer do técnico de conservação. Dimensões: 118,5 x 147,8 cm. Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS (241 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Doação Osório (Porto) à CMP em 1911; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Inv.: Inv. 1938-39: N.º 241 Aves/ Original/ Ziesel. Bibl.: P. Vitorino: “Museus, Galerias e Coleções —‘A Coleção Osório’ ”, *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. XLII (1932), p. 30 (n.º 17).

um tipo de columbiforme (aves da mesma ordem), pela postura e dimensão relativa, mas os detalhes não permitem uma identificação mais aprofundada. Os pintos poderão ser de qualquer galliforme (galinha ou peru).

Feitas estas reservas quanto à identificação dos animais, passemos à descrição da cena, propriamente dita. Junto a um galinheiro veem-se aves de criação espavoridas pela aproximação de uma cabra: um peru junta-se a um galo e galinha enquanto estes protegem um ninho de pintos (canto inferior direito) de onde uma cria já fugiu. No cimo, empoleirados numas traves de madeira, estão os pombos, uma cria de bico aberto e a progenitora com uma espiga de trigo na boca. Fundo aberto com pouca vegetação (parte esquerda da composição) e vista em recuo com elevação montanhosa. Céu toldado de nuvens por onde irrompe uma centelha de luz.

Vemos que esta situação diz respeito à criação de aves domésticas. Não tem nada a ver com a representação de cenas em volta da arte de caçar com aves (nem com lutas de galos) mas acaba por ser um motivo também arreigado à melhor tradição flamenga da pintura de animais inclusivamente fazendo lembrar Jan Fyt. Sendo a obra visada do tipo avicular, prende-se à vida no campo, onde despertam interesse os avejões: o peru de papo e cauda avultada e o galo, guarnecido de crista e atrativa penugem. Tais evidências são imediatas mas há outros encantos a descobrir: podemos apreciar a graça das crias no ninho (uma fugiu e anda a debicar no chão) enquanto que os pombos empoleirados no cimo também chamam bastante a atenção. Notar o jogo quase psicológico sobre os olhos das aves (fig. 4 b)¹².

A cena doméstica pode enquadrar-se numa época de revalorização do setor agrícola e da vida rural. A prová-lo em Pintura estão os fundos de desenho e miniaturas do Museu do Louvre onde existem estudos à pena atribuídos a mestre Oudry que versam animais de capoeira. É muito significativa, por exemplo, a representação de uma *Galinha a debicar com os pintos* (RF 14972), um estudo em folha de reduzido formato.

¹².— Segundo opinião de R. Démoris em carta pessoal de 20/10/10.



Fig. 4 *Aves de capoeira e uma cabra*, Georg Frederik Ziesel (óleo/ tela 118,5 x 147,8 cm)
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (241 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 42 390 (foto: J. Pessoa, 2010)



Fig. 5 *Galinhão*, Jan Fyt (óleo/ tela 123 x 242 cm)
Museu do Prado (Inv. 1 526)

Nas *Aves de capoeira surpreendidas por uma cabra* o efeito de aproximação imediata à cena é evidente mas falta-lhe a tensão própria de uma situação de ataque que daria muito mais emoção ao trecho do reino animal. Conquanto o uso da cor e a concentração dos animais sejam mais próximas dos holandeses e flamengos, não podemos mais uma vez alhear-nos de notar uma vaga influência do enquadramento da *Raposa no pátio da capoeira* de Oudry, da Wallace Collection (fig. 8)¹³. Evidentemente que temos de abstrair uma diferença fundamental: Oudry aplica-se a manter a elegância do desenho na forma das aves¹⁴. Mas esse método está longe de corresponder às *Aves* de Ziesel, que mostra dificuldade em expor com clareza o assunto. Sem uma percepção clara da ação, aos olhos do observador os seus quadros de aves parecem confusos e triviais.

¹³.— *Raposa no pátio da capoeira*, óleo/ tela 118,5 x 153 cm, Londres, The Wallace Collection (P629).

¹⁴.— Segundo opinião de R. Démoris em carta pessoal de 20/10/10.

1. 4 Aves mortas, um goraz e pato vivos (fig. 6)¹⁵ Numa espécie de aparador monumental estão duas aves vivas junto a um montão de espécies domésticas e de caça. Nas primeiras distingue-se uma ave da família *ardeidae* que aparenta ser um Goraz *Nycticorax*, embora o grau de detalhe seja pouco, o que dificulta uma identificação absolutamente segura¹⁶. No montão destaca-se um perú entre outras espécies avícolas. Nestas não é possível assegurar uma identificação da ave maior pelo grau de detalhe, embora seja provável que se trate de um Peneireiro-comum *Falco tinnunculus*, virado para cima de asas abertas; mais à direita, um pato parece ter dado o último sopro, de bico ainda aberto... No aparador há heras trepadeiras mas distinguem-se mal daquele fundo em cena aberta; vislumbra-se arvoredo e as nuvens escuras sugerem um dia de Inverno.

Excetuando o perú e o goraz, não é surpreendente a disposição das aves mortas que se limita a exibir abundância de alimentos. Aliás a distribuição das peças prejudica a representação por falta de contraste de movimentos de corpos e membros no seu conjunto. A oposição do goraz, de linhas verticais e com o seu bico aguçado e patas delgadas, é que contribui para dar alguma graça e vida ao grupo. Mas a sobreposição de linhas do perú com outras aves é desagradável pois lança uma enorme confusão. Em termos do colorido, o branco do avejão depenado e as penas da asa à vista e a cabeça vermelha sobressaem do monte de peças, pintadas à base de castanho, bege e cinzento. O efeito geral não é muito satisfatório.

¹⁵.— Autor: Georg Frederik Ziesel (Hoogstraeten 1756-Antuérpia 1809). Título: *Aves*. Cronologia: Séc. XVIII (finais). Suporte: Tela. Técnica: Óleo. Insc.: Ass. e dat. na metade inf. dir.^a “G. F. Z/ FEC IX/ 1700”. Estado de conservação: Obscurecimento por sujidade e acumulação de outros agentes de degradação. Camada cromática em risco eminente de destacamento e lacunas, principalmente na base e na lateral esq.^a. Estado de conservação deficiente. Indispensável o seu tratamento. A reutilização da peça exige exame detalhado e depende do parecer do técnico de conservação. Dimensões: 117,8 x 178,3 cm. Localização: PORTO, MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS (242 Pin CMP/ MNSR). Hist.: Doação Osório (Porto) à CMP em 1911; em depósito no MNSR desde 1940. Ref. Inv.: Inv. 1938-39: N.º 242 Aves/ Original/ Data 1800 (?)/ Ziesel (George Frederico)/ Assinado “G.F.Z/ FEC IX/ 1700”. Bibl.: P. Vitorino: “Museus, Galerias e Coleções —A Coleção Osório’ ”, *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. XLII (1932), pp. 30, 33 (n.º 18).

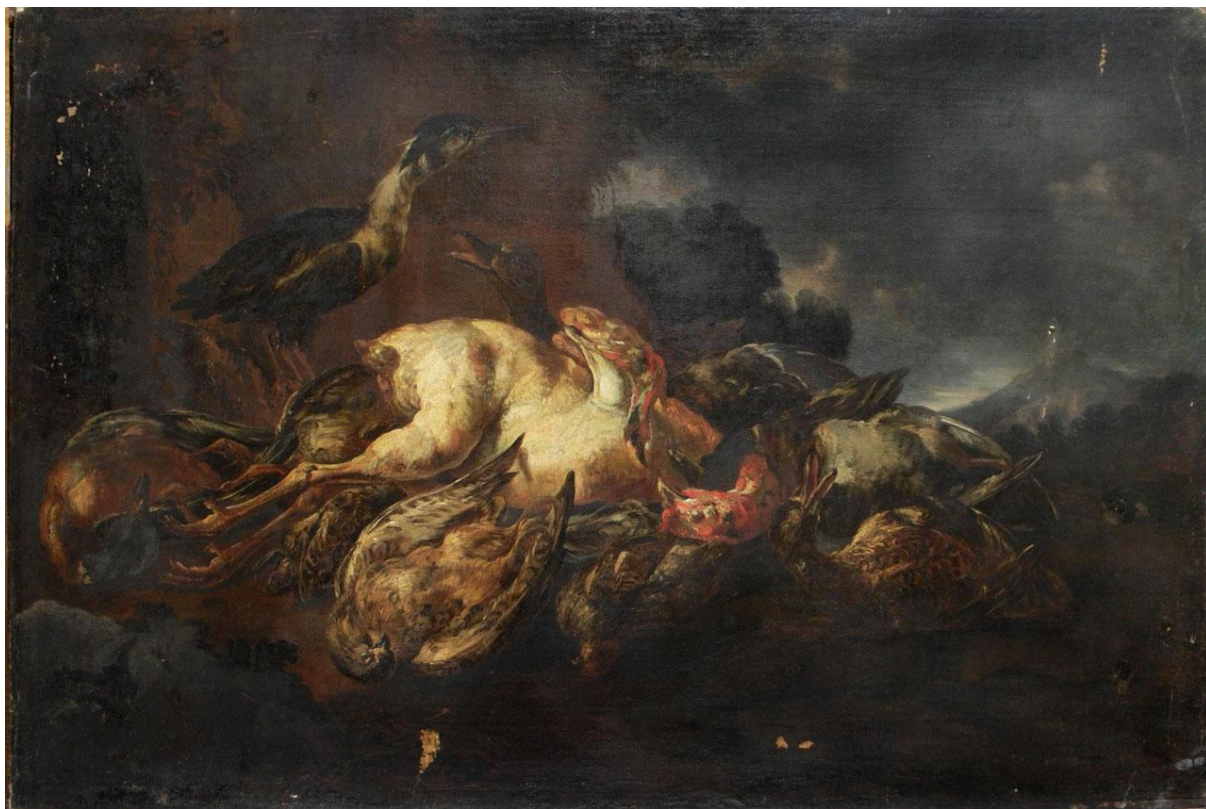


Fig. 6 *Aves mortas, um goraz e pato vivos* (óleo/ tela 117,8 x 178,3 cm), ass. e dat. "G. F. Z./ FEC IX/1700"
Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (242 Pin CMP/ MNSR)
© Instituto dos Museus e da Conservação, I.P - IFN 42 391 (foto: José Pessoa, 2010)

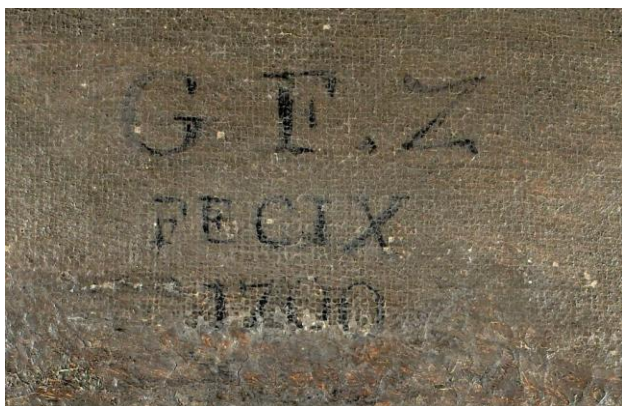


Fig. 6 a *Aves mortas, um goraz e pato vivos* (pormenor do monograma e data «G. F. Z./ FEC IX/ 1700») Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (242 Pin CMP/ MNSR) IFN 42 391_01 (foto: J. Pessoa, 2010)

Animais vivos e mortos num fundo natural traduzem uma tendência para o lado decorativo e exuberante da natureza-morta que vem apontada desde a segunda parte do chamado *Grande Século*. Não sendo este tema o melhor entre as quatro telas de *Aves* do Património Municipal, há que salientar mais uma vez a influência indireta do pintor Jan Fyt patente em aspetos como a posição invertida das perdizes, ainda de asas abertas para dar veracidade à cena; daquele reputado mestre das caças vem também a composição de natureza-morta em fundo aberto.

Na perspetiva de Ziesel a composição deve ter-lhe causado grande dispêndio e esforço pois, ao que sabemos, é a única peça do conjunto devidamente assinada, aliás monogramada com as iniciais “G. F. Z.” e as abreviaturas “FEC IX”¹⁷, sendo a data um elemento a apurar em futuro restauro pois o registo fotográfico revela o ano de 1700 (fig. 6 a) devendo ter sido 1780. É caso para perguntar: será que esta obra monogramada tem alguma relação com a *Caça morta* que G. F. Ziesel expôs no *Salon* de Antuérpia de 1807, revelada por Van den Branden, a págs. 1 333 do vol. III de *Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool*?¹⁸

¹⁷.— Tem lógica que seja antes FEC EX que significa Fez e Publicou.

¹⁸.— Cit. por M. Populaire: “Georges Fredericq Ziesel”, in *Autour du Neo-Classicisme en Belgique 1770-1830*, Bruxelas, 1985 (cat. exp. Musée communal des Beaux-Arts d’Ixelles, 14 Nov. 1985-8 Fev. 1986), p. 275.



Fig. 7 *Spaniel perseguindo patos*, ass. e dat. “J. B. Oudry/ 1748.”
(óleo/ tela 118,5 x 153 cm) The Wallace Collection, Londres (P631)



Fig. 8 *Raposa no pátio da capoeira* (óleo/ tela 118,5 x 153 cm)
The Wallace Collection, Londres (P629)

2. Georg Frederik Ziesel (Hoogstraeten 1756 - Antuérpia 26. 06. 1809) Sabe-se muito pouco acerca deste pintor de flores e animais que trabalhou em Antuérpia no tempo do famoso Pieter Faes (1750-1814). Mas ao contrário deste especialista em pintura floral, Ziesel fez uma carreira bastante apagada e crê-se que isso se tenha ficado a dever ao feitio solitário do artista¹⁹. Em 1770 estabeleceu-se em Antuérpia, talvez depois de ter perdido o pai e também a mãe, mas não temos indicação quanto à sua formação nos registos da Academia ou outros²⁰. Sabe-se que casou em 1780 e não teve filhos²¹. Viajou para Paris onde viveu durante alguns anos²² seguindo aliás o trilha de muitos pintores flamengos especializados em natureza-morta e animais, que eram muito requisitados na produção de tapeçarias²³.

O espólio de pintura de G. F. Ziesel é muito reduzido. Pintor de flores e frutos, estendeu a sua obra à natureza-morta com caça, como mostra a referência a uma *Caça morta* exposta no *Salon* de Antuérpia de 1807, revelada por Van den Branden no tomo III da sua obra *Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool*, a págs. 1 333²⁴. Mas a maioria das suas peças são ramos de flores num vaso como os que levou aos *Salons* de Gand de 1796, 1806 e 1808, e de Antuérpia em 1805 que são mencionados por Van den Branden²⁵, *bouquets* que ele também vai reproduzir sobre espelho segundo uma técnica de pintura decorativa, como a peça que expôs em Gand em 1796²⁶.

¹⁹.— M. Populaire: “Georges Fredericq Ziesel”, in *Autour du Neo-Classicisme en Belgique...*, op. cit., p. 275 (cita a biografia de P. Genard: “De bloemschilder G. F. Ziesel”, in *De Vlaamsche School*, VI, Antuérpia, 1860).

²⁰.— *Ibidem*.

²¹.— *Ibidem*.

²².— E. Bénézit: «Ziesel, Georg Frederik, ou Jorie E.», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 14, p. 902.

²³.— Veja-se o ensaio de Alain Mérot acerca dos pintores de natureza-morta e animais em *French Painting in the seventeenth century...*, op. cit., pp. 239 e sgg.

²⁴.— M. Populaire: “Georges Fredericq Ziesel”, in *Autour du Neo-Classicisme en Belgique...*, op. cit., p. 275.

²⁵.— *Ibidem*.

²⁶.— *Ibidem*.



Fig. 9 *Fiori dipinti sul vetro*, c. 1812; insc. “G. Ziesel dip.” e “Parboni inc.” (28 x 20,6 cm)
n.º IX da seleção de gravuras a água-forte segundo pinturas e mármore da galeria de Lucien Bonaparte
© The Trustees of the British Museum, Londres, AN948908 (n.º reg. 1856,0308.364)

Podemos ter a noção desse género através de uma gravura de reprodução relativa à galeria de Lucien Bonaparte (fig. 9)²⁷. Esta composição *Fiori dipinti sul vetro* foi dada a gravar ao italiano Pietro Parboni (1797-1825) e insere-se no gosto neoclássico, com cena bucólica dentro de uma coroa de louros e ramos de flores.

Em pintura a óleo sobre tela conhecemos na exposição permanente do Museu de Belas Artes de Antuérpia a parangona assinada: o *Vaso de flores com peónias e margaridas* inscrito na mesa “G. F.

²⁷.— *Fiori dipinti sul vetro*, c. 1812; insc. na margem “G. Ziesel dip.” e “Parboni inc.”, 28 x 20,6 cm; n.º IX da seleção de gravuras a água-forte segundo pinturas e mármore da galeria de Lucien Bonaparte. The British Museum, Londres, AN948908 (n.º reg. 1856,0308.364).

Ziesel. ft” mas sem data (fig. 10)²⁸. Com este quadro vemos o pintor a tirar o máximo partido da pintura de flores flamenga em adaptação ao gosto neoclássico (cores suaves como o branco e o rosa, azul e amarelo pálido, alaranjado e verde; vaso em forma de urna e base marmoreada). O ninho de pássaro introduz uma nota de vida à cena e há que ver o gafanhoto, inseto que tem uma conotação negativa²⁹. Tudo isto porque, tendo operado no século XVIII, Ziesel trabalha de forma sofisticada e ainda não foi capaz de se libertar da metáfora: note-se que a presença de insetos e a degradação das folhas fazem alusão ao efêmero.

Conhecem-se mais duas obras assinadas e datadas de 1784. É um par de *Vasos de vidro com flores*, pintados a óleo sobre vidro (39,5 x 31,5 cm), que estiveram à venda na Sotheby's de Londres, em 9 de Dezembro de 1987, lote 101³⁰. Através das imagens vemos ramos pintados em tons claros, principalmente com branco, lilás, amarelo e rosa-pálido consentâneos com a decoração de interiores neoclássicos. A existência de lamelas de vidro pintadas por Ziesel mostram-nos no fundo um pintor que sabia adaptar-se ao quadro social e económico onde vivia, e até talvez se reportem à fase de Paris, onde o trabalho neste suporte entra no domínio das inovações em pintura decorativa sendo inclusivamente uma técnica bastante cultivada por artistas estrangeiros³¹.

²⁸.— *Vaso de flores*, Georg Frederik Ziesel (Hoogstraten 1756-Antuérpia 1809), óleo/ mad. 78 x 53 cm; ass. em baixo: “G: F: Ziesel. f ”, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. 514). Hist.: Doação dos barões Adelaide van den Hecke-Baut de Rasmon, Wannegem-Lede, 1860. Bibl.: *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1988, p. 438.

²⁹.— No imaginário religioso o gafanhoto, juntamente com outros insetos, como a mosca, assumem um sentido negativo como símbolos do mal (cf. L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli...*, op. cit., pp. 279. 280).

³⁰.— <http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx/507EEEA103FF5DB> (21-08-2010).

³¹.— J. Chatelus: *Peindre à Paris au XVIII^e siècle...* op. cit., p. 58 (diz que são conhecidos vários casos de pintura sobre vidro e muito deve ter contribuído para a sua difusão o *Café de Frary*, na rue Montmartre, que era decorado com “glaces peintes de fleurs dessinées d’après nature d’un très bel effet”).



Fig. 10 *Vaso de flores*, ass. “G. F. Ziesel ft.” (óleo/ mad. 78 x 53 cm)
© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia (Inv. 514)

Além de serem escassas as obras assinadas de G. F. Ziesel que chegaram até nós³², também não abundam as referências a peças de sua autoria citadas em levantamentos no mercado de arte: a

³².— Para a localização das obras consultámos dicionários de referência e as rubricas «Ziesel, Georg Frederik» *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1947, p. 495; E. Bénézit: «Ziesel, Georg Frederik, ou Jorie E.», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (ed. revista sob dir. de Jacques Busse), t. 14, p. 902.

edição atualizada do *Dictionnaire critique et documentaire des peintres* documenta poucos títulos de natureza-morta que foram transacionados, entre os quais se aponta a venda de um par de *bouquets* de pequena dimensão³³. Face ao exposto, considerando ainda que não chegou até hoje nenhuma informação acerca da atividade de Ziesel como pintor animalista, para além da *Caça morta* exposta em Antuérpia em 1807 considerada desaparecida, os quatro telões com *Aves* do Património Municipal do Porto podem considerar-se como obras raras. E o facto de sabermos que viveu em Paris é um dado biográfico que não pode ser escamoteado pois aqui entronca a questão de integrar Ziesel como pintor de animais, faceta de que praticamente não havia pistas.

3. As Aves de G. F. Ziesel na coleção Osório Júlio Eugénio Ferreira Osório reunia uma grande coleção de pintura na sua residência da Rua de Cedofeita, que o estudioso Joaquim de Vasconcelos conhecia já que sobre ela testemunhou no jornal *Comércio do Porto* em 1913 afirmando ter visto um catálogo, juntamente com o professor da Escola de Belas Artes, o pintor Marques de Oliveira³⁴. Vasconcelos insurge-se contra o facto de não ter sido editado um catálogo da coleção Osório pelo município após a receção e exposição da mesma no edifício de S. Lázaro. Sabemos complementarmente que a coleção Osório ocupava todo o primeiro andar do antigo Museu Municipal do Porto, na época instalado nesse imóvel da praça de S. Lázaro, e assim permaneceu até à extinção do Museu.

³³.— E. Bénézit: «Ziesel, Georg Frederik...», op. cit., a págs. 902 refere: *O ninho*, Paris, 17-18 Jun. 1924, FRF 1 000; *Flores, frutos e insetos*, Paris, 14 Nov. 1927, FRF 5 050; *Natureza-morta com flores*, Londres, 12 Jul. 1968, GNS 3 000; *Natureza-morta com flores*, Amesterdão, 25 Nov. 1969, NLG 35 000; *Natureza-morta com flore e frutos*, Viena, 1 Dez. 1970, ATS 320 000; *Natureza-morta com flores e frutos* (óleo/ mad. 60,5 x 79 cm), Viena, 14 Mar. 1984, ATS 160 000; *Bouquet de flores sobre uma mesa de mármore* (dat. 1785, s/ vidro 63 x 50 cm), Monte Carlo, 22 Jun. 1985, FRF 55 000; *Rosas, lilases, primaveras e seringa num vaso de vidro e seu par com Uvas, cerejas e groselhas e uma serpente*, 1723-24 (óleo/ mad. 31,2 x 25,8 cm), GBP 38 500.

³⁴.— Joaquim de Vasconcelos: “Bibliotecas, Arquivos e Museus (IV parte)”, *Comércio do Porto*, de 3 de Maio de 1913.

Entretanto, em 1932 coube a Pedro Vitorino realizar uma lista da coleção Osório e publicá-la no tomo 42 da *Revista de Guimarães*³⁵. É nessa relação que as *Aves* constam com a menção de autoria a G. F. Ziesel, mas Vitorino não deixa de lançar a dúvida sobre a data do quadro das *Aves Mortas* (242 Pin CMP/MNSR) ao dizer que é de 1700, o que significa que seria “anterior ao nascimento do artista e portanto falsa ou erradamente retocada” segundo conclui³⁶, aliás com razão, segundo cremos.

Posteriormente, por ocasião do depósito camarário no Museu Nacional de Soares dos Reis registado no *Inventário Geral do Museu Municipal* de 1938-39, recolhem-se algumas peças de arquivo que permitem restabelecer a doação Osório³⁷ onde se regista a mesma atribuição de autoria num documento de Julho de 1938³⁸. Daí por diante as telas foram recolhidas na reserva de pintura onde fomos encontrar três num estado de conservação que recomenda uma intervenção de restauro.

No Porto a coleção Osório prolonga o gosto de coligir arte europeia que vem da galeria Allen. Consta de 113 títulos e acentua o papel desempenhado pelos particulares na evolução

³⁵.— P. Vitorino: «Museus, Galerias e Coleções - ‘A Coleção Osório’», *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento, vol. XLII (1932), pp. 26-34.

³⁶.— *Idem*, op. cit., p. 33.

³⁷.— PT/ MNSR/ CMP/ MMP, *Documentos do Museu Municipal do Porto de peças propostas para aquisição, adquiridas e oferecidas*, Porto, 1938/39.

³⁸.— PT/MNSR/CMP/MMP, *Documentos do MMP, Coleção Osório*.



Fig. 4 b *Aves de capoeira e uma cabra (pormenor das aves de tipo columbiforme)*
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis (241 Pin CMP/ MNSR)

dos museus públicos e as vantagens que o antigo Museu Municipal colheu da dedicação de Júlio Osório, grande apreciador de pintura. O balanço do seu acervo é de cerca de 50% de autores europeus, entre eles o suíço Roquemont, mas recuando em força a autores da segunda metade do século XVIII, tais como G. F. Ziesel, Pierre Subleyras e Giuseppe Cades passando por J. B. Piazzetta e Roza Tivoli.



Fig. 10 *Vaso de flores (pormenor da espiga)*
© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. 514)

Conclusões

A partir de um estudo comparado com base em consultas a catálogos, galerias e museus verificou-se que há ligações interessantes entre peças de mestres de Antuérpia existentes nas coleções públicas do Porto, Lisboa e em grandes acervos da Europa, nas suas vertentes da pintura figurativa, floral e animalista. Agora parece ser possível integrá-las na rota peninsular de pintura nórdica e alargar o estudo, ativar intervenções de restauro, exposições e catálogos pondo-nos em contacto, como há muito era desejável, com a rede de investigadores em pintura flamenga e holandesa.

A pintura do atelier de Louis de Caulery escalona-se entre 1617 e 1621, delimitação que se faz a partir de peças datadas, desde logo um painel de *Cristo entre os ladrões*, da Galerie de Jonckheere, por ser a mais antiga peça devocional, assinada em 1617. Pode ser considerada como quadro-tipo que ajuda a classificar dois *Calvários* do MNSR e CMFC como sendo do atelier de Caulery pois mostram limitações sob o ponto de vista da qualidade do desenho e da cor e luz. No seu conjunto, as crucifixões deste estúdio permitem reconstituir uma produção especializada em *quadros da Paixão*, termos com que se designavam frequentemente os *Passos da paixão de Cristo* nas vias comerciais. Assenta esta lógica na natureza reprodutiva das oficinas e estúdios da Europa em inícios da Época Moderna admitindo-se também não ser muito clara a distinção entre originais e cópias.

Situa-se a atividade de Caulery, natural de Cambrai, durante o governo dos arquidukes Alberto e Isabel Clara Eugénia, época em que havia muito trabalho para fazer em Antuérpia no recheio de conventos, igrejas e santuários. Comprovámos que os dois *Calvários* do MNSR e Casa Museu Fernando de Castro são oriundos do santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, na região centro de Portugal, e veem mostrar o enquadramento religioso de peças de um estúdio

ligado ao nome convencional do *Mestre das Crucifixões*. Com efeito, as chapas resultam do saque liberal efetuado nos mosteiros portugueses em 1834; a placa do MNSR veio juntamente com mais seis lâminas de cobre com a mesma punção de fabrico GKº em duplo círculo denticulado: crê-se ser a punção de um chapeiro de Antuérpia emigrado em Roterdão, Gerard van Kessel, o que valoriza bastante o conjunto laminar pois trata-se de uma marca raríssima em suportes de pintura europeia.

O atelier do artista francoflamengo operou em diversos quadrantes da pintura a óleo dando corpo a imagens devocionais mas também da vida mundana, ligada ao prazer e à diversão às vezes tratada em sentido figurado. Por conseguinte, na obra do apelidado *Mestre das Crucifixões* convergem várias tendências da pintura de costumes e alguns géneros: tanto pintou calvários como alegorias galantes, festas de corte à francesa e vistas urbanas em perspetiva com domínio de cortejos carnavalescos. Sob o ponto de vista formal, De Caulery soube jogar com elementos herdados do século XVI pela via italiana (vistas urbanas com paródias inspiradas na *commedia dell'arte*) e francoflamenga (maneirismo decorativo ligado à festa). Em suma, a diversidade de temas ajuda a enquadrar esta produção numa fase de transição, em que as figuras ainda estão longe da tradição realista dos flamengos e têm uma sofisticação própria da Escola de Fontainebleau.

Na composição dos *Calvários* como os de Santa Cruz o artista investe em jogos alternados de luz e sombra por entre linhas serpenteadas de planos e, quanto ao uso da cor, esmera-se em fazer sobressair as linhas metálicas da indumentária. É reconhecido que o propósito de Caulery nas suas representações religiosas (e de amor cortês) era atrair o observador apostando no lado espetacular das cenas. Enfim, vimos que se trata mais de uma pintura de costumes de pretexto religioso do que propriamente cenas dramáticas da Paixão. E, no entanto, estes quadrinhos eram muito requisitadas para fins de oração, designadamente podiam decorar móveis-oratório, num tempo de reafirmação do culto católico em que Cristo, Salvador dos homens, era um tema fulcral da iconografia.

Em particular, o cambresiano ganhou popularidade num clima de apreciação de composições em folha metálica de preciosos efeitos que enchiam o caudal da exportação de obras de arte. Desse fluxo divergia a rota hispânica na América e chamámos a atenção para a influência dos pequenos *Calvários* do atelier do pintor de Cambrai em paragens distantes da Europa, como o atual México, onde identificámos cobres assinados por um seguidor: Baltasar de Echave Ibía.

Incumbências de outro tipo procuravam nas formas ligadas à cultura clássica (com aproximação a elementos naturais e objetos preciosos) motivos para decoração de interiores, nomeadamente os gabinetes de pintura organizados sob o signo da arte e da ciência. É óbvio que a exaltação mitológica da civilização grecolatina encontrou favorecimento na segunda parte do século XVI e alvares do XVII no quadro teórico do Humanismo, propagado por académicos e escritores, em que se assiste ao primado da erudição e do virtuosismo artístico.

Proveniente do acervo Allen é um tabuão de orientação horizontal, em mau estado de conservação, que não só vinha classificado erradamente como *Baco e Ariadne* como também estava atribuído à Escola Holandesa. Tentámos demonstrar com fundamento teórico que se trata de uma alegoria da Água, que designámos por *Neptuno e Anfítrite*, atribuível a um atelier maneirista de Antuérpia. Vimos que o alinhamento do pintor se faz com os mestres da paisagem e da natureza-morta que interpretaram motivos de festins, em obras mitigadas de passado e presente, onde perpassa a emulação do estilo antigo em vertente mitológica.

Estes assuntos com cenas provocantes inspiraram bastante os mestres nórdicos afetando a sua veia para o prazer e a diversão. De tal forma que as encenações em torno dos serviços de aparato de mesa foram alastrando da alegoria religiosa (onde eram frequentemente usadas como encenações dos pecados da gula, ócio e luxúria) e da quadra mitológica (festins dos deuses) e acabaram por invadir a cena de costumes. Foi assim que banquetes galantes e refeições ligeiras vieram a formar um dos assuntos de maior oferta nos Países Baixos seiscentistas.

Aqui inserem-se as cenas galantes de Christoffel van der Lamén (Antuérpia 1606/07-1651/52), exemplificadas em três placas de cobre depositadas no MNSR, que também vinham mal classificadas do Museu Municipal do Porto sendo oriundas da coleção Allen. É sabido que o

estilo sóbrio de Van der Lamén foi influenciado pela pintura holandesa de costumes mas insistimos na ideia de que também se deve considerar, na apreciação da sua obra, a admiração que sentia pelos mestres flamengos porque pintou motivos inspirados nos repastos de F. Francken II e no repertório figurativo de Rubens.

Um pequeno cobre do MNSR veio demonstrar que o pintor teve mesmo intenção de copiar, à sua maneira, a *Conversação da moda* (vulgo *Jardim do Amor*) do aclamado mestre. E para demonstrarmos a nossa atribuição de autoria do *Interior com jogo de gamão* fomos aproximar certas figurinhas de quadros seguros com cenas de bordéis, como os ligados à *Vida devassa do Filho Pródigo*. Conhecem-se três versões alegadamente saídas da mão de Lamén sendo para nós as dos museus do Prado e do Louvre as mais interessantes. Além do mais, aos nossos olhos o Filho Pródigo ilustra bem o tema religioso diluído na cena de costumes – forma mitigada de entender a cena de género que é típica dos pintores flamengos.

Valorizamos imenso o facto de Van der Lamén ter dado obra a gravar. Numa estampa com *Dois jovens e suas mulheres numa sala* –exemplar alusivo à sedução amorosa que deve rondar a data de 1643– ficamos a saber que esteve ligado a dois nomes sonantes da cidade do Escalda: o gravador Schelte a Bolswert e o editor Gillis Hendricx (célebre pela publicação da *Iconografia* de Van Dyck). Relacionámos isso com o facto de Lamén ser nessa altura conhecido em Portugal (livre do domínio de Filipe IV de Espanha há três anos). Era natural que Lisboa fosse um meio propício ao negócio de arte e mostra-o o estabelecimento de André de Saintes, um *dealer* em ligação com os artistas de Antuérpia, que encomendava peças de Van der Lamén através da conhecida firma Forchoudt. Pois bem, todos estes dados aportam novidades à biografia artística de Van der Lamén, até agora muito pobre de referências, praticamente reduzidas ao poema que em 1661 Cornelis de Bie lhe dedicou. Tem a epígrafe de *Pintor das conversações de Antuérpia*, a qual se ajusta ao pintor dos *flirts* e das coisas de que Deus não gosta...

Tecnicamente falando, é sabido que Lamén herdou a prática de encenar de antigos mestres, nomeadamente Hieronymus I Francken, e a sua visão teatral da pintura. Esta conceção manifesta-se através de um sentido restrito do espaço (circunscrito a dois planos) onde se movem

figurantes numa área vazia. Uma ou outra paisagem na parede ou sobre um móvel e um perfil de grande lareira, bem como a exorbitância do guarda-roupa são alguns aspetos que caracterizam o estilo. Os quadros são banhados por tonalidades de castanho e a fonte de luz entra invariavelmente pela esquerda criando ligeiras sombras. Nos ângulos da frente pode haver um criado e um refrigerador metálico, e, quando muito, um cão; estes elementos intercalam-se entre a cena e o espectador fazendo de *repoussoir*. Mas Lamén não era propriamente um detalhista e, por isso, as formas dos objetos limitam-se ao essencial: no fundo ele era uma espécie de pintor da vida fútil que investia o seu saber nas cores dos têxteis, nos panos de mesa e estofos, e, sobretudo, no vestuário da moda.

Van der Lamén não está representado no Museu Reais de Bruxelas nem no de Belas Artes de Antuérpia tornando-se difícil abranger todo o espólio devido à sua dispersão. Mas notámos a influência que deixou na técnica de encenar quadros de elites sociais: abriu caminho ao discípulo Hieronymus Janssens (1624-1693) cognominado de *Dançarino*, perito em matérias musicais e diversões, embora tendo seguido enquadramentos diferentes que nada têm a ver com a visão intimista da pintura perfilhada por Ch. van der Lamén. Retivemos também que a sua técnica irradiou por terras de França e, tanto é assim que, em finais do reinado de Luís XIV se lhe reconhece um seguidor, de seu nome Pierre Bergaigne, que em 1699 assinava uns *Jogadores de cartas*, hoje no Museu de Arras.

Por Itália se difundiu a pintura dos Países Baixos de pequenos formatos com cenas da vida comum a que se convencionou chamar o *barroco bamboccianti*. Aqui entram uns *Caçadores no interior de uma gruta*, um tema que também foi conhecido por *Chasse à l'oiseau* tendo sido replicado algumas vezes. Fonte fidedigna informa-nos que um exemplar assinado pertencia em 1965 ao Barão de Rostard de Hertaing mas foi infrutífera a tentativa de contactarmos com essa família aristocrática de Bruxelas. Na nossa mira estava o exemplar assinado, datável da primeira metade do século XVII, o qual viria a ser posteriormente gravado por Jean Daullé, em contexto da voga neerlandesa que persistiu em França: localizada a estampa do gravador régio, feita em 1761, confirma-se na inscrição a autoria da pintura original de Jan Miel.

Fica então desfeita uma série de equívocos quanto ao autor do quadrinho do Porto, que está na Biblioteca Municipal. Tratar-se-á de uma versão de Jan Miel, pintor formado em Antuérpia que viveu em Itália, onde seguiu a corrente de Pieter van Laer, ou *Il Bamboccio*. Este apelido ficou para sempre ligado à *bambochata*: pequeno quadro de costumes com figurinhas do tamanho de um palmo, pintadas em cores escuras onde podem surpreender efeitos de contraluz; tem como atrativo a descrição nostálgica da *campagna* romana onde se descobrem aspetos de certo humor. Nos *Caçadores no interior de uma gruta* fazem-se valer os artifícios de claro e escuro que deu fama aos *bamboccianti*: efetivamente a novidade da composição é o ponto de vista escolhido por Jan Miel, com a gruta pintada em tom carregado a servir de enquadramento ao segundo plano, por onde se projeta a luz. O pequeno quadro está muito bem documentado no Porto e são várias as atribuições que recebeu: entrou na coleção Allen em 1838 até ser catalogado no antigo Museu Municipal passando pelo depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis até chegar à Biblioteca Pública, onde se guarda desde 1953.

Numa tábua com *Jogadores numa taberna* desmontámos a atribuição a Adriaen Brouwer pois consideramo-la como uma peça atribuível a David II Teniers inspirada no génio boémio. Em defesa desta classificação veem certas gravuras assinadas e está, a nosso ver, o estilo recriado por Teniers: ao motivo e à composição brouweriana (interior com plano principal à esquerda e fundo à direita com trave divisória a meio da composição) o pintor aplicou uma conceção diferente que tem a ver com a sua inclinação para interpretar situações onde reina a calma num espaço plebeu. A observação penetrante dos elementos do grupo e objetos é sublinhada por efeitos de luz forte, que faz ressaltar o branco e amarelado da indumentária sobre o castanho do revestimento e madeiras.

David II Teniers, considerado com P. P. Rubens, Anton van Dyck e Jacob Jordaens como um dos principais mestres flamengos, conheceu grande notoriedade em vida. E se nos anos trinta se concentrou principalmente em cenas de interior com aspetos da vida quotidiana, a partir da década de quarenta as obras mostram uma tendência para a paisagem, entendida como pano de fundo onde se desenrolam os factos da vida rural. No Museu Nacional de Soares dos Reis, uma

cópia de atelier com *Festa e dança na aldeia* evoca uma das suas obras mais famosas, que é a *Quermesse camponesa* do Museu de Karlsruhe, assinada e datada de 1647. Demonstrámos que a réplica do Porto reproduz a cena de fundo daquele grande quadro, feito quando Teniers estava nos píncaros, prestes a seguir de Antuérpia para a corte de Bruxelas. O motivo da *Festa campestre* mostra os prazeres da gente que mora no campo e se junta em dias feriados no centro da vila, para dançar e beber ao som da música. Vimos que tem raízes nas bodas camponesas pintadas por Pieter Brueghel, o *Velho*, tendo sido o motivo fixado por Jan van de Velde e Adriaen van Ostade. Uma *Festa de casamento* pintada por David II Teniers em 1637 marca o ano em que casou com Anna Brueghel, filha de Jan Brueghel, de *Veludo*, e ele nunca mais abandonou o tema da festa campestre, que lhe garantia o sucesso junto do público. Frizámos que em Portugal está atestada a vinda de uns *Jogadores* de Teniers e de cópias em 1643, para termos noção do eco que o seu atelier já tinha no extremo ocidental da Europa. Ficou suspensa, também, a seguinte hipótese: terão os *Jogadores* e as cópias de Teniers da coleção Allen alguma relação com o recheio da *Casa de Lafões*, espólio em que havia mais de quinze obras do mestre flamengo antes do Terramoto de 1755?

Fechamos este tipo de pintura figurativa com uma *Merenda ao ar livre*. Sob o ponto de vista cronológico mostra uma persistência da pintura de Antuérpia em inícios do século XVIII decorrente da procura que havia por representações da vida diária. Vimos que o motivo do convívio em redor dum barril a servir de mesa à porta de uma estalagem era muito antigo na arte neerlandesa, tendo-se expandido com Adriaen van Ostade e David II Teniers, mas com o desenrolar do tempo acabou por entrar numa certa estagnação, inclusivamente com perda de sentido de humor.

Neste contexto tentámos realçar um aspeto que nos pareceu inovador na *Merenda ao ar livre* que consiste no destaque dado à mulher, retratada como uma moça sadia admirada por um homem mais velho. Este contraste de idades e de posição social dá azo a comentários entre os assistentes, onde há os típicos mirones dos costumes flamengos a marcar presença embora reduzidos a meras figuras de estilo.

Para reforço da classificação comparámos a nossa *Merenda ao ar livre* com uma *Vendedora de legumes* do Museu de Bruxelas: semelhança na disposição das figuras e nos tipos humanos, o destaque da cor branca conjugada com o amarelo ocre e o azul esverdeado são alguns pontos de contacto entre as obras, reveladoras dos pequenos formatos do pintor Lambrechts.

Por outro lado, é sabido que no molho de aipos reside uma das suas marcas de estilo mais conhecidas: ele pertenceu ao chamado grupo dos *Pintores vegetalistas*, atreitos a pintar naturezas-mortas cheias de minúcia nas suas descrições da vida comum, quadros esses que continuaram no século XVIII a fazer as delícias de colecionadores. Estamos num tempo em que o prestígio da Escola de Antuérpia continuava a raiar e atrás desse brilho havia artistas que partiam para outras paragens da Europa, como foi o caso do autor da nossa *Merenda ao ar livre*, residente em Lille numa época em que esta cidade, já fora da alçada dos Países Baixos espanhóis, recrudescia em vitalidade artística, sob o governo de Luís XIV.

Mesmo sabendo que estas *bambochatas* se descaracterizaram nos seus aspetos de crítica social e que os *bijwerkes* destas cenas eram postos muitas vezes por razões meramente decorativas, procurámos um nexo para a situação escolhida na nossa *Merenda ao ar livre*: afinal põe em cena o interesse de um homem mais velho por uma jovem, com uma maçã na mão, vestida de avental e touca como se fosse uma dona de casa ou até criada de servir. Lembrámos preconceitos arreigados a uma sociedade paternalista, como fatores que podem justificar a tentação do homem pela mulher em idade fértil -dissemos nós- ainda mais podendo tratar-se de uma servente e do seu patrão que gosta de beber na companhia de mulheres novas... Aos nossos olhos estes preconceitos ligados à condição feminina são obsoletos mas cremos que isso não nos deve inibir de propor interpretações baseadas na literatura e na moral dos costumes.

Nas diversas monografias dedicadas a Jacob Jordaens no século XX não consta a tela *A caminho do mercado*, facto que não é de admirar pois pertence ao fundo do Museu Municipal por via da coleção Allen, desconhecida no plano internacional. O efeito de proximidade das figuras, cores vivas, formas robustas e iluminação contrastante são aspetos que caracterizam a fase inicial do alegado pintor. A penumbra azulada do fundo deixando vir a cima a área iluminada com uma

camponesa fogosa, o desenho das mãos e as sombras acobreadas, o lúbrico aldeão de pele trigueira, coroadado de folhas e a assobiar são traços de um artista que se afirmou com forte caráter na sátira camponesa.

Tentámos interpretar a associação dos *bijwerk* escolhidos –parras e uvas, aves e caça– como uma cena de exortação do Outono. A comparação com certos *modellos* de tapeçarias das *Cenas da vida no campo*, série de Jordaens anterior a 1628, ajudou-nos a encontrar figurações relacionadas com os camponeses a caminho do mercado retratados no telão do Porto. Na nossa análise vimos de perto o guarda de caça, de semblante rude voltado para nós com a sua veste encarnada carregando um curso abatido, e a mulher fogosa com cesto de galos que são denominadores comuns à tela do município portuense. A comparação com outras peças de Jordaens de índole diversa –retiradas da sátira camponesa ou de representações históricas– ajudou a identificar tipos humanos e mostrou-nos uma sintonia de opções artísticas.

Obras como estas dizem-nos, por sua vez, que há realidades ligadas ao quotidiano que se esfumam no nosso património de memória. Por isso não foi fácil chegar ao cerne da interpretação de *A caminho do mercado* no ditado que diz *Quem quiser caça, vá à praça* –adágio antiquíssimo alusivo à venda de caça em feiras e mercados. Também havia que procurar troca de influências na iconografia ligada à venda de produtos no mercado e neste sentido identificámos, como referência bastante interessante, uma tela de Frans Snyders *Figuras com fruta e caça* retratando a marcha de camponeses ao ar livre. O fundo aberto e a caracterização dos aldeões como pessoas honestas pode ligar-se ao lema da família Finch *Aperto vivere voto*, que consta no brasão de armas de uma gravura do quadro, editada em 1801.

Propusemos que a nossa composição de *A caminho do mercado* tivesse influenciado diretamente a tela homónima, de orientação horizontal, atribuída a Jan Boeckhorst, hoje exposta na Rubenshuis. O alinhamento segue o conceito rubeniano de movimento em fuga oblíqua; o tipo de figuras onde se identificam modelos sensuais, a associação cromática e exuberância dos frutos não diferem substancialmente dos valores formais e tonais seguidos pelo alegado autor de *A caminho do mercado* do Património Municipal do Porto, se excluirmos o pendor caricatural desta

última. Evidentemente, o contributo de Frans Snyders nos frutos e animais não foi esquecido nas hipóteses lançadas neste ensaio, até porque sabemos que Snyders colaborou em trabalhos de conjunto com Jordaens e, inclusivé, interpretou o mesmo assunto na mencionada marcha de camponeses com fruta e caça.

O Museu Nacional de Soares dos Reis e também o de Arte Antiga são repositórios de obras assinadas por Simon de Vos (Antuérpia 1603-1676), cujo nome ecoa na Península em cidades espanholas como Madrid e Toledo, Valladolid e Sevilha. Obras como uma *Boa Ventura* do MNAA, variante a óleo sobre madeira de cenas homónimas iniciadas em 1642, dão corpo a uma época em que o artista se excedia na caracterização dos personagens. No desenho e na cor De Vos afirma nessa tábua os seus dons mais sedutores e as típicas combinações de linhas curvas em triângulo. Não obstante o impacto visual, nas leituras da sina de De Vos o que vemos, não é tanto a metáfora do engano com que se rotulavam as ciganas, mas sim mulheres bem ataviadas a ler a mão de galãs vestidos de janotas: estamos num tempo em que o toque atrevido do quadro de costumes se transformou em gesto amaneirado de uma amabilidade afetada, em clara perda de autenticidade.

Do Porto fala-nos um qualificado par *Chegada a Belém e Regresso da Sagrada Família a Nazaré* com subscrição de assinatura e data de 1664. Esta fase marca uma certa evolução de estilo na obra de Simons de Vos alinhada com o gosto clássico de meados do século, visível através de uma paleta sóbria com gama de cores pouco saturadas. Em termos da exploração iconográfica achamos que valia a pena articular estas placas com a produção religiosa de Antuérpia, inclusivamente tirando partido da exploração feita no catálogo das grinaldas do pintor Daniel Seghers, onde salta à vista que os temas da Sagrada Família eram caros ao círculo jesuíta.

Com efeito, o documento escrito por Seghers diz muito acerca do lugar desempenhado pela dupla De Vos-Seghers na alegoria floral, desde o ano de 1631, quando alinharam no encargo de pintar em conjunto duas cartelas floridas para Isabel Clara Eugénia. E é também fonte segura para demonstrar que o duo de artistas continuou a trabalhar em grupo na decoração da Igreja de Santo Inácio: pintaram a representação de *S. José* em quatro peças de flores para a capela

invocativa do Pai adotivo de Jesus; e nos altares dos beatos jesuítas fizeram: para Aloísio de Gonzaga, um floreiro de rosas e cardos com *Cristo coroado de espinhos*; para o de Stanislaus Kostka, uma *Piedade e os instrumentos da Paixão* num floreiro de rosas.

Infelizmente hoje não se identificam estas alegorias religiosas, razão pela qual as peças devocionais do Porto assumem grande importância, segundo cremos: confirmam que De Vos exerceu em estilo próprio a pintura de tipo devocional, de média dimensão, que se destinava a interiores religiosos e aos lares das classe altas. Nesses motivos reservou para si um estilo sentimental inspirado na gravura de reprodução combinando elementos das celebradas *Sagradas Famílias* de Rubens e seguidores.

Numa frase podemos dizer que, à luz dos últimos dados da investigação, se confirma a valia dos originais do Porto deste pintor, cujo nome integra os melhores catálogos de coleções de pintura flamenga do continente europeu, como sejam a sua Antuérpia natal e Bruxelas. Valorizámo-los pelo lado da qualidade plástica e da iconografia e, de um modo abrangente, temos de situar estes trabalhos, até agora relegados para plano secundário, num primeiro nível da pintura antuerpiense representada em museus portugueses.

Outra nota final: os materiais de suporte são geralmente esquecidos em história da arte mas quando se trata de pintores que trabalham em pequena dimensão para exportar, como foi o caso de certos ateliers visados nestes ensaios onde se fazia muita pintura a óleo sobre cobre –De Caulery, Van der Lamen, De Vos– temos de valorizar esse aspeto ligado à produção artística da época.

A pintura de flores foi um dos temas favoritos da chamada Escola de Antuérpia. Para o estudo de duas montagens em madeira de carvalho com *Grinaldas de flores para a Virgem, o Menino e S. João Batista* e uma *Apoteose de Santo Inácio*, com data de 1640, o aludido catálogo das grinaldas do jesuíta Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661) é uma fonte extraordinária: descreve os temas e os destinos das obras deste mestre da flor em 239 títulos de coroas, vasos e grinaldas. Foi com base nesse texto de um homem de igreja que apostámos ser possível encontrar respostas acerca da

origem dos quadros do Porto e, ao cabo de uma pesquisa saturante, fomos compensadas da missão difícil que foi apreender um número tão extenso de nomes ligados à arte da flor.

Uma primeira conclusão importante: a letra do documento está absolutamente conforme à matéria, temas e autores das *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* e a *Apoteose de Santo Inácio*, montagens da dupla Seghers-Schut oriundas da coleção Allen e depositas no MNSR em 1940. À luz do catálogo das grinaldas e de dados fornecidos pela mais recente monografia sobre Cornelis Schut, propusemos então que a origem das montagens possa ter sido, respetivamente, a capela de Nossa Senhora e a capela de Santo Inácio da Igreja dessa invocação em Antuérpia (hoje S. Carlos Borromeu).

Na carreira de Seghers enquadrámo-las no seu apogeu, i.e. por volta de 1643, com referência a uma das suas composições mais complexas *Grinalda de flores com Santo Inácio de Loiola coroado por anjos*, nesse ano exibida na capela do fundador da Companhia de Jesus na igreja da Casa Professa. No conjunto da obra de Seghers, esta enorme tela que está no Museu de Antuérpia serve de paradigma, em termos daquilo que melhor a distinguiu: o modelo carteliano de combinação entre a flor e a cena religiosa.

Justamente é representado como pintor de cartelas que nessa altura Daniel Seghers se dá a gravar a Paulus Pontius segundo retrato de Jan Lievens, o qual foi publicado por Martinus van den Enden e Joannes Meyssens, os chefes-de-fila da gravura flamenga em meados do século XVII. Também não podíamos deixar de sublinhar que a imagem do pintor das cartuchas tenha reaparecido no livro de retratos de artistas *Pictures of Men of sublime Spirit*, publicado por Meyssens em 1649.

Na bibliografia da especialidade, tendo como figura de proa M. Louise Hairs, a supremacia é-lhe geralmente atribuída aos *bouquets*. Mas a mudança introduzida por Seghers foi a criação de uma forma de compor com cartelas de flores em técnica de *trompe l'oeil* (engana-vista), expressão significativa da conjugação do saber em arquitetura e escultura. Modelos lançados em gravura de molduras barrocas em estilo carteliano foram desenvolvidos pelo jesuíta em pintura, a partir da qual pôde implementar a alegoria floral.

O *Gabinete Áureo* de 1661 refere-se ao modo como era apreciada a sua obra, onde vigora a noção de que a arte da pintura é um meio de glorificação da Natureza. Assim sendo, na sua época Seghers era visto como o intérprete da beleza das flores e plantas, admiradas como expressão máxima da Criação. Sob a forma de *bouquets* ou de cartelas floridas enaltecem-se os méritos do pintor na definição objetiva das espécies e sobriedade dos arranjos em que dominam valores cromáticos à base de matizes de branco e vermelho e subtilezas nos efeitos de luz e sombra. A apreciação sobre o mestre da flor pode ser seguida através de fontes literárias até ao século XIX, inclusivamente em fontes portuguesas e portuenses, que revelámos neste ensaio em primeira mão.

Sob o ponto de vista iconográfico, a pintura da Virgem com grinaldas de flores tinha uma função sagrada onde entra o simbolismo das espécies evocativas da imagem central. Dentro desta especificidade temática, concluímos que no catálogo das grinaldas só há duas menções à Virgem com o Menino e S. João Batista pintadas pela dupla Seghers-Schut: a primeira foi feita para o escolástico Aegidius de la Rue, falecido antes de 1621 na Casa Professa de Antuérpia; a segunda é o painel realizado para a Capela de Nossa Senhora da Igreja de Santo Inácio por volta de 1640, que julgamos ser a montagem do Património Municipal do Porto, cujo centro foi gravado a ponta seca por Schut, com reserva de privilégio.

Posto isto, fizemos outras aproximações à iconografia mariana em trabalhos de conjunto do mesmo duo Seghers-Schut, onde se pode falar de um destinatário português, Manuel Pimentel Frockas, 6.º conde da Feira, ao serviço de Espanha como alcaide em Antuérpia (1625-38), que também foi agraciado com uma cartela florida de Mãe de Jesus feita por Seghers-Rubens. Citam-se outras parcerias em torno destas imagens de devoção à Virgem, designadamente a relacionada com a Casa de Orange feita a quatro mãos com Willeboirts Booschaert (1645) e outra com Erasmus Quellinius, a saber, a pintura feita entre 1644-47 para dar ao aristocrata português D. Manuel de Moura, 2.º marquês de Castelo Rodrigo, ao serviço de Filipe IV. Finalmente chamámos ao texto, para se verem diferenças de resultado, uma placa de cobre desta dupla Seghers-Quellinius com a *Sagrada Família e S. João*, que deve ter ido para o Príncipe de

Nieuwenborch e hoje se expõe na Staatsgalerie-Neue Resident. Esta delicadíssima pintura a óleo sobre cobre, pela afirmação dos tons pétreos, mostra uma tendência para a imitação do nicho-oratório na alegoria floral segheriana que lucra muito em harmonia tonal. Aqui não resistimos a falar dos cravos como alusão ao compromisso do matrimónio em contexto da Sagrada Família, tema florescente na Reforma Católica.

Passando à exploração iconográfica inaciana, tivemos de começar pela Chiesa del Gesù em Roma, a casa principal da Companhia de Jesus. Na Cidade Eterna a invocação do fundador da Companhia está em duas coroas (de influência bruegheliana) destinadas à Igreja de Santo Inácio, para cujo edificador, o cardeal Ludovico Ludovisi, também pintou Seghers uma coroa dupla, hoje no Museu do Louvre. A *coroa Ludovisi* e uma *Grinalda com Santo Inácio* (enviada a Roma já após o regresso a Antuérpia e feita com Van Balen) são reveladoras de um vasto florilégio que traduz a exuberância do estilo Seghers na fase inicial.

Vários donativos de vasos de flores e outros arranjos que saíram da mão do jesuíta falam-nos da propagação da natureza-morta floral flamenga nos meios eruditos de Roma. No tempo de Bernini e do papa Urbano VIII não admira o eco que tinham os floreiros pois o cultivo desse gosto, por influência de Jan I Brueghel, tinha lançado fortes raízes no arcebispado de Milão. Nota importante: se até agora parecia inviável traçar uma evolução na obra de Daniel Seghers, a pesquisa sobre os títulos destinados aos jesuítas permite discernir diferenças. Na verdade, entre a *Coroa Ludovici* do Louvre e a *Grinalda com Santo Inácio* do Vaticano a montante, passando pela duas obras inacianas de S. Carlos Borromeu (nos museus do Porto e de Antuérpia), até ao *Hecce Homo* do Vaticano a jusante vai uma grande distância onde se detetam a influência Brueghel, a criação do modelo carteliano e o depuramento de estilo patente nos baixos-relevos em grisalhas! Aqui mereceu-nos rasgado elogio a referida *Grinalda de rosas com Hecce Homo* feita pelo duo Seghers-Quellinius, hoje no Museu do Vaticano, bela metáfora do sofrimento e da Paixão com as suas rosas vermelhas e frutos silvestres, e a hera, sinal de fidelidade indissolúvel, erguida nos flancos até ao festão de alvas flores.

Lamentavelmente a identificação das obras no catálogo das grinaldas, feitas para os grandes da Europa, nomeadamente a nobreza belga, parece ser um caso perdido e o mesmo sucede com a corte de Madrid. Obviamente mais do que qualquer outra, influíu no prestígio do mestre da flor, mas não conseguimos respostas no catálogo das grinaldas relativamente ao número de peças existentes em Espanha, estudadas por Matías Díaz Padrón. Isto porque no documento há apenas lacónicas alusões a envios para Filipe IV (devem cruzar-se com o que se sabe acerca do recheio do Alcazar, Buen Retiro e da Torre de la Parada).

Esta peculiar forma de arte alastrava de norte a sul da Europa. Mas o nosso contributo reside na proposta da origem das duas tábuas do Património Municipal do Porto como sendo a Igreja de S. Carlos Borromeu, pelo que fica em aberto o confronto com a produção de seguidores de Seghers em Portugal na segunda parte do século XVII, tema que conta aliás com alguns estudos. Mesmo que não seja possível localizar a maioria dos títulos do catálogo das grinaldas em coleções e museus atuais, cremos ser compensador pensar que, graças a esse elucidativo elenco, os interlocutores portugueses do religioso e os seus temas vieram esclarecer a teoria artística. E quando estamos a assinalar o 350.º aniversário da morte do pintor, esta é uma constatação importante porque diz respeito à Escola de Antuérpia, o principal centro de pintura de flores na Europa da Reforma Católica.

Deixámos propositadamente para esta parte seis grandes placas formando uma *Série de Grinaldas com Cenas da vida de Jesus e da Virgem*, provenientes do santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, incorporadas no antigo Museu Portuense em 1834. Atribuímos-las a Jan van Kessel, seguidor de Daniel Seghers na arte da flor, e aventou-se a hipótese de uma datação, próxima de 1652. Uma primeira conclusão a tirar foi que os episódios da infância de Jesus e da vida da Virgem são representados em contexto bíblico ou extraídos de relatos apócrifos. Destinados à contemplação privada na capela-oratório do mosteiro coimbrão, afeto à Ordem dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho, as “lâminas ricas” também serviam a ornamentação dos claustros em dias solenes. O facto do santuário ter sido edificado em 1621 no espaço de uma

antiga capela sob invocação a S. Francisco vem explicar, segundo cremos, outros ciclos iconográficos ligados ao Salvador e à Virgem que aí se expunham.

Também afluímos a questão da pintura em série, onde distinguimos um par de *pendants*. Na placa da *Apresentação no Templo* descobrimos que recria uma gravura de Pontius, tirada a partir da aba direita do tríptico da *Deposição* de Rubens existente na Catedral de Antuérpia. Outra conclusão a tirar é que a série se pode definir como arte eclesiástica, no verdadeiro sentido do termo, pois trata-se efetivamente de peças concebidas para um contexto sagrado. A inclusão de certas flores (íris branca, rosa, flor-de-laranjeira) diz-nos que não estamos perante uma encomenda comum mas feita para um destinatário eclesiástico. Tentámos demonstrar que a série é rara, dentro da alegoria floral que subsiste, e julgamos ser um dos conjuntos mais esplendorosos do género visíveis nos museus da Europa.

Com um *Grande ramo de flores num vaso* de Jean Michel Picart (Antuérpia 1600-Paris 1682) seguimos o trilho dos pintores flamengos em Paris. Viveu desde 1643, pelo menos, no extremo da Place Dauphine à Pont-Neuf, zona típica dessa colónia. Na residência da família Picart habitaram em conjunto as famílias Picart, Bonnet e d'Agar, ramos da descendência do pintor flamengo que teem uma história de êxito profissional ligado à pintura de velino e à arte da lapidária. No plano social e artístico tivemos por isso de seguir os avanços da historiografia sobre a pintura em Paris na Época Moderna -designadamente o estudo de M. Faré dedicado à natureza-morta e, num âmbito mais alargado, a tese de J. Chatelus- num ponto em que os objetivos de ambos os autores convergem, i.e., traçar o clima sociocultural de artistas convencionais na capital francesa.

Picart abandonou ao longo da vida o género de pintura de flores e frutos tratada como simples aspeto da vida real para se dedicar a um género de peças mais sumptuosas. Os documentos de arquivo confirmam aliás que os pintores parisienses tiveram um reconhecimento crescente durante o século XVII que explica essa evolução de carreira. No caso de J. M. Picart temos indicadores que o permitem demonstrar diretamente: demos conta que alegava desde 1634 estar sob proteção do Monsenhor de Metz, o filho de Henrique IV e da sua favorita, a duquesa

de Verneuil. No seu castelo, a aristocrata certamente protegia as artes e letras, como era habitual entre as favoritas de Sua Majestade, aconselhadas a manter padrões de educação e convivência dignas dos nomes de que eram titulares.

Outra aspiração de J. M. Picart foi ser admitido como membro da *Académie Royale* desde a sua fundação, em 1648. Os títulos de académico real e de *Peintre du Roy*, de que se arrogava em 1651, davam-lhe não só prestígio como respeitabilidade na peritagem de obras de arte, entre outros benefícios. Ele foi, efetivamente, o exemplo típico do fenómeno de interpenetração entre o meio artístico da *Académie Royale* e o mundo da corte.

Temos de conhecer este contexto para interpretarmos o *Grande ramo de flores num vaso* da antiga coleção Allen. Quanto a nós, reservou-nos uma feliz surpresa: o girassol e a íris branca, o azul real do vaso de lápis e a coroa do pé com safiras são detalhes de iconografia e atributos de cor que nos dizem que Picart aos 47 anos de idade via reconhecida uma carreira de pintor de natureza-morta ao serviço da monarquia francesa. Os documentos são mudos a este respeito mas lançámos a seguinte questão: teria sido feita em honra do referido duque de Verneuil, patrono de Picart que foi ordenado Cavaleiro do Espírito Santo?

Nas vésperas da admissão na *Académie Royale*, com esta grande tela Picart sentenciava o seu futuro de pintor que, sem ter abdicado do *métier* do seu país natal, seguia o gosto do meio barroco francês. A nosso ver as atribuições de peças não assinadas que lhe teem sido feitas caem por terra quando comparadas com a tela do Porto, que podemos agora considerar como a primeira obra assinada e datada de J. M. Picart que chegou até nós. Passados quatro séculos reconhece-se então que, na rota dos museus e coleções da Europa, o acesso à obra autêntica de J. M. Picart tem de começar obrigatoriamente pela consulta às reservas de arte do Património Municipal do Porto.

Jan Fyt (Antuérpia 1611-1661) foi um mestre fundamental dentro da chamada *stilleben* e especializou-se em cenas venatórias. Assina um *Falcão e utensílios de caça* patenteando um tipo de composição que lhe é caraterístico, com linhas retilíneas a marcar o movimento em diagonal, uma técnica de execução precisa, harmonia de cores feita de delicados tons de verde, castanho e cinzento, nunca abdicando de pontos expressivos para dar veracidade à cena. O *Falcão e utensílios*

de caça forma par com uma *Caça morta* que mostra elementos bastante típicos, como a gaiola de chamariz e as aves em posição invertida de asas em leque, bem como as silvas curvilíneas. Vemos que, mesmo nas suas composições mais sóbrias de natureza-morta, Fyt não abdica de certos pontos vitais relacionando-os com o mundo natural e é nesta dinâmica que impõe uma personalidade diferente do reputado animalista, o seu mestre Frans Snyders.

O par de telas, em débil estado de conservação, mostra que o pintor joga com as manchas de cor tal como manda a regra de ponto-contraponto da pintura geminar. Por outro lado, o *pendant* ilustra o interesse da sociedade da época pelas decorações de caça, em particular pelo nobre exercício da volataria que lança raízes ancestrais nas planícies e vastas lagunas do Brabante.

Quisemos apreciar a inserção das caças do Porto no catálogo de obras de J. Fyt, feito por Edith Greindl, tendo constatado que ascendem ao número de 166 títulos de peças assinadas. Comparámo-las, entre outras, com uma representação muito delicada de *Aves mortas com cão*, tela datada de 1647, porque nos apresenta o pintor no seu auge: foi nessa a época que trabalhou para o Arquiduque Leopoldo Guilherme, governador dos Países Baixos espanhóis, a quem o patrocínio das artes na Bélgica muito deve pela organização de uma galeria de pintura em Bruxelas.

Mas a história de arte é feita de contrastes e por isso quisemos descobrir diferenças entre o par de caças do Património Municipal do Porto e outras obras datadas. A montante dispusemos da imagem de uma exuberante *Caça com cesto de fruta e uma lebre* concebida em 1642, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, e vimos que assinala o início da carreira do pintor ainda muito marcada pela formação no estúdio de Snyders. Noutro extremo fomos buscar como ponto de comparação um *Cão junto a um degrau com caça morta* do Museu do Louvre, datado de 1651, pois aqui ele avança para um estilo mais artificial bem ao gosto da época barroca, talvez para cumprir requisitos de uma decoração de luxo.

Em pintura animalista temos ainda quatro telas de *Aves* provenientes da coleção Osório doada à Câmara Municipal do Porto em 1911: três estão em reserva no Museu Nacional de Soares dos Reis enquanto que uma quarta tela se exhibe na sala de reservados da Biblioteca Pública Municipal.

Seguimos a catalogação da coleção Osório e do antigo Museu Municipal do Porto que as dava como peças de Georg Frederick Ziesel atendendo às siglas G. F. Z. constantes num dos quadros, concretamente o maior dos quatro que representa uma *Natureza-morta com goraça e pato vivos*.

A partir daqui fomos beber a uma fonte fidedigna que vem citada no catálogo de uma exposição temporária do Museu de Ixelles *Autour du Neo-Classicisme en Belgique 1770-1830* e achámos pertinente indagar se esta obra monogramada teria tido alguma relação com uma *Caça morta* que G. F. Ziesel expôs no *Salon* de Antuérpia de 1807. Deixámos de lado este problema pois talvez se venha a resolver em futura intervenção de restauro: a data de 1700 que o registo fotográfico apurou não corresponde ao tempo de vida de Georg Frederick e talvez se trate do ano de 1780, lógica que bateria certo com as exposições em que participou na transição do século XVIII para o XIX.

Outro fator que também pode reforçar a autoria pode ser, em nossa opinião, a necessidade de cobrir a procura de pintura de animais que persistiu ao longo do século XVIII. Esse gosto deu fama a Jean Baptiste Oudry e não é de admirar que tenha impressionado G. F. Ziesel quando este viveu em Paris. Levantou-se até a questão de este se ter vagamente inspirado no mestre francês para conceber os seus *Patos bravos acossados por cães*, as *Aves de capoeira surpreendidas por uma cabra* ou mesmo ainda a *Natureza-morta com goraça e pato vivos* montada numa espécie de aparador com heras trepadeiras. Se esta dúvida persiste, resta-nos a certeza de que os trabalhos radicam na melhor tradição flamenga ligada aos assuntos da caça: está bem patente nalgumas características de composição -tais como o efeito de proximidade e a disposição das aves num montão- evocativas da pintura animalista de Jan Fyt.

Em suma, esta seleção parece demonstrar a riqueza do fundo de pintura de mestres de Antuérpia do Património Municipal do Porto e Museu Nacional de Soares dos Reis, que até aqui não tem atraído investigadores. Cremos que o estudo relacional desta amostragem de peças foi extremamente vantajoso pois aportou muitas informações que contribuíram para o seu progresso. Inclusivamente a relação que estabelecemos com o fundo primitivo do Museu Nacional de Arte Antiga (ensaiámo-la já em 2005 no âmbito do nosso *Trabalho de Investigação*

Tutelada) foi pródiga em resultados: desejável parece ser, nesta perspetiva patrimonial, a exposição conjunta de obras dos museus do Porto e Lisboa para que se crie valor potenciando recursos, até hoje guardados, do acervo museológico nacional.

Deve demarcar-se um último aspeto: o valor pedagógico deste fundo, que consiste não só no carácter abrangente de técnicas e géneros como no partido didático que deles é possível extrair. Visitas orientadas, vídeo, exploração multimédia e demais meios formativos tendentes a informar, estimular a observação e desenvolver o sentido crítico do público, em especial os extratos escolares. Este é um facto relevante por se tratar da única coleção pública de pintura europeia da Época Moderna existente no distrito do Porto e uma das mais antigas e interessantes de Portugal!

Historicamente as peças procedentes de espólios do século XIX, principalmente a coleção Allen, refletem as principais fases da museologia institucional. Esta evolução seguiu nos seus modelos uma influência externa e isso significa que deverá refletir-se por que razão os valores incorporados no Património de pintura europeia, numa determinada fase histórica de Portugal, tenham vindo a ser gradualmente substituídos por outro tipo de necessidades culturais, voltadas para a época contemporânea. Será que esta depreciação dos valores do passado assinala um processo de retração em torno da ideia de património cultural?

Que ao menos estes ensaios contribuam para que se cumpra este pressuposto do património: não pode fruir-se sem conservação mas também não deve desfrutar-se sem estudo, pois é fonte de conhecimento. Cumpridos ambos os objetivos e alargado o âmbito da pesquisa à generalidade do acervo, estaremos aptas a lançar uma proposta de trabalho futuro: a implementação de um projeto de abertura de uma *NOVA ALA* do Museu Nacional de Soares dos Reis, a que poderíamos chamar *O PORTO E A ARTE EUROPEIA*.

Bibliografia

- Adriaen Brouwer, David Teniers the younger. A loan exhibition of paintings* (New York 7-30 Out., Maastricht 19 Nov-11 Dez.), Norman & Brod, 1982 (int. e cat. por M. Klinge).
- AFONSO, José Ferrão: «Na viragem de um século e de um mar: S. Pantaleão, a confraria de S. Pedro de Miragaia e o tríptico do Espírito Santo», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XXIV, n.º 6 (Jun. 2005), pp. 164-167.
- AUGULO, Diego: «Un quadro de Simon de Vos en Lima», *Archivo Español de Arte*, Madrid, T. XV (1943), p. 414.
- Autour du Neo-Classicisme en Belgique 1770-1830*. Bruxelles, 1985 (cat. exp. Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, 14 Nov. 1985-8 Fev. 1986; dir. Denis Coekelberghs et Pierre Loze).
- ARCHIBALD, E. H. H.: *The Dictionary of Sea Painters of Europe and America*, 3.ª ed., Antique Collectors' Club, 2000.
- Arte e Música. Iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*. Lisboa, IPM, 1999 (cat. exp. Museu da Música em 22 Out. 99, por Maria Helena Trindade *et. al.*)
- ATWATER, Vivian Lee : «Les graveurs et la vogue néerlandaise dans le Paris du XVIII^e siècle», *Nouvelles de l'Estampe*, n.º 141 (Jul. 1995), pp. 3-10.
- BALLART, Josep: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor e uso*. Barcelona, Editorial Ariel S. A., 1997.
- BATTISTINI, Matilde: *Simboli e Allegorie*. Electa, 2002 (col. *Dizionari dell'Arte*).
- BACKER, Christopher; HENRY, Tom: *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*. London, National Gallery Publications, 1995.
- BARTOLI, Luciano: *La Chiave. Per la comprensione del simbolismo e dei segni nel sacro*. Trieste, Lint, 1998 (1.ª ed. 1982).

- BAUTIER, Pierre: «Tableaux de l'École flamande en Roumanie», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, tomo X (1940), pp. 41-46.
- *La Peinture en Belgique au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art, 1945.
- BEAUJEAN, Dieter: «Louis de Caulery as a Draftsman», *Master Drawings*, vol. 36, n.º 4 (Dez. 1998), New York, pp. 398-408.
- BÉNEZIT, E. : *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 10 vols. Paris, Librairie Gründ, 1976 (edições precedentes: 1911-1923, 1948-1955).
- *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999 (nova edição revista sob dir. de Jacques Busse).
- Biographie Nationale. Publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.* Bruxelles, 1866-1944 (24 vols.); 1957-1964 (4 suppléments).
- Bibliotheca Sanctorum*, 13 vols. Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1962.
- BIENECK, Dorothea: *Gerard Seghers 1591-1651. Leven und werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992.
- BRANDÃO, Júlio: *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1927.
- BROWN, Christopher: *Flemish Paintings. The National Gallery Schools of Painting*. London, The National Gallery Publications, 1987.
- BROWN, Christopher; Vlieghe, Hans: *Van Dyck (1599-1641)*. Royal Academy Publications and Antwerpen Open, 1999 (cat. pub. durante a exposição *Van Dyck (1599-1641)*, no Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp 15 Mai.-15 Ag. 1999 e Royal Academy of Arts, London 11 Set. -10 Dez. 1999).
- BUIJS, Hans; BERGE-GERBAUD, Mária van: *Tableaux Flamands et Hollandais du Musée des Beaux-Arts de Lyon* (introd. de Philippe Durey), Institut Neerlandais de Paris - Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1991.
- BURKE-GAFFNEY, M. W.: *Daniel Seghers (1590-1661). A Tercentenary Commemoration*. New York, Vantage Press, 1961.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A.: *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Editorial Ariel S. A., 1998.
- Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que pertenceram aos 1.^{as} Condes de Burnay e a cujo leilão se procederá no Palácio da Junqueira*. Lisboa, Impresso na Oficina Gráfica, 1934.
- Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes*. Lisboa, MNAA, 1938.
- Catálogo provisório do Museu Soares dos Reis*. Porto, MNSR, 1936.
- Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I Écoles flamande et hollandaise*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1979.
- Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1988.
- CONNORS, Joseph: «Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo», *The Burlington Magazine* (Jul. 1991), pp. 434-440.
- Copper as canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775* (Michael Komaneck; Edgar Peters Bowron e Jorgen Wadum et. al.). Phoenix Art Museum, New York-Oxford 1999 (cat. exp. Phoenix Art Museum 28 Fev. '99; Nelson-Akins Museum of Art in Kansas City 28 Mar.-1Jun. '99; Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague, 2 Jun.-22 Ag.'99).
- CHATELUS, Jean: *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991 (col. dir. Yves Michaud).
- CHIARINI, Marco: «La peinture européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. L' École flamande. L' École hollandaise», in *Musée des Offices et le Palais Pitti. La Peinture à Florence*. Éditions Place des Victoires, 1998 (catálogo por Mina Gregori et. al.), p. 504 e sgg.
- CHUDZIKOWSKI, Andrzej: «Louis de Caulery et ses tableaux en Pologne», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. VIII (1967), pp. 25-231.
- Collections Compte de Ameal. Catalogue descriptif. Vente d'objets d'Art*. Lisboa, Emp.^a de Móveis, Ld.^a, 1921.
- CORREIA, Vergílio: “Notícias sobre a topografia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra extraídas de manuscritos do antigo cartório”, in *Obras*, vol. I, Coimbra, 1946.

- “A pintura em Coimbra no Século XVI”, in *Biblos*, Coimbra, Coimbra Editora Lda, 1934.
- COUVREUR, W.: «Daniel Segher’s inventaris van door hem zelf geschilderde bloemstukken», in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de oudheidkunde deel XX*, 1967, pp. 87-158.
- COX, Mary L.: «Notes on the Collections formed by Thomas Howard», *The Burlington Magazine*, XLX (1911), pp. 282-286, 323.
- CRUZ, António: «O Museu Municipal do Porto e as suas valiosíssimas colecções». In *Portugal económico, monumental e artístico*, vol. III, fasc. 39 (1.^a parte). Lisboa, Oficinas Fernandes, 1939, pp. 51-54.
- CUST, Lionel: «On two portraits by Van Dyck», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 26, n.º 139 (Out. 1914), pp. 31, 32.
- DIAS, Pedro, “O Mosteiro de Santa Cruz - Roteiro de Coimbra I”, in *Mundo da Arte*, n.º 4, Março de 1982.
- David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*. Kehrler, 2005 (cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 5 Nov. 2005-19 Fev. 2006; Margret Klinge und Dietmar Lüdke et. al.).
- De Fra Angelico à Bonnard. Chefs d’oeuvre de la Collection Rau*. Skira, 2000 (cat. exp. Musée du Luxembourg, 12 Jul. 2000 - 4 Jan. 2001).
- De Rubens à Van Dyck. L’âge d’or de la peinture flamande*. [S.l.] La Renaissance du livre, 2004 (Édith Greindl, M.-Louise Hairs, Michel Kervyn de Meerendré, Margret Klinge et. al.), *Collection Références* (reedição de *L’Âge d’Or de la Peinture Flamande - XVII^e Siècle*. La Renaissance du livre - Éditions d’Art, 1989).
- DACÓS, Nicole: «Artistas Flamengos e a sua influência em Portugal (séculos XV-SVI)», in *Flandres e Portugal*, Lisboa, 1991, pp. 143-175.
- DE CALLATAY, Édouard: «Études sur les paysagistes Bruxellois du XVII^e e siècle», 50 págs., *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, tom0 XXIX (1960), pp. 155-203.

DEPAUW, Carl; LUIJTEN, Ger: *Anthony van Dyck as a printmaker*. Antwerpen Open/Rijksmuseum Amsterdam, 1999 (publicado por ocasião da exposição *Van Dyck – a gifted engraver* Museum Plantin-Moretus/ Stedelijk Prentenkabinet, Antwerp 15 Mai.-22 Ag. 1999 e *Antoon van Dyck en de prentkunst*, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam 9 Out. 1999-9 Jan. 2000).

Desenho. A Coleção do MNAA. Lisboa, Electa, 1994 (no âmbito da Capital Europeia da Cultura '94), pp. 133-134.

Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise. Paris, Larousse, 1989.

Die Gemäldegalerie des Kunthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Edition Christian Brandstätter, 1991.

DUMONT, Georges-Henri: *Histoire de la Belgique*. Le carrefour de l'Occident. Paris, Hachette, 1977.

- *Histoire de la Belgique. Des origines à 1830*. Bruxelles, Le Cri édition, 2005.

El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugénia (1598-1633). *Un Reino Imaginado*. Cat. exp. Palácio Real, Madrid, 2 Dez. 1999-27 Fev. 2000, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenários de Felipe II y Carlos V.

ERTZ, Klaus: *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635)*. *Die gemälde mit kritischem oeurekatalog*. Luca Verlag, Freren, 1986.

Exposition d' Oeuvres de Jordaens et de son atelier. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique - Bruxelles (cat. exp. Musée d'Art Ancien Bruxelles, 27 Out.-12 Nov. 1928, introd. Leo van Puyvelde).

FARÉ, Michel: «Jean-Michel Picart (1600-1682), peintre de fleurs et marchand de tableaux», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, vol. 58 (1957), pp. 91-102.

- *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, le XVII^e siècle*. Paris [Office du livre, Fribourg, and Societe française du livre], 1974.

Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome a la Renaissance. Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995 (cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 Fev.-21 Maio; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 Jun.-4 Set.).

FERNANDEZ, Salvador Aldana: «En torno a Daniel Seghers», *Archivo Español de Arte*, tomo XXXIII (1960), n.ºs 130-131, pp. 67-77.

- FRANITS, Wayne E.: *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge University Press, 1993.
- FREEDBERG, DAVID: «The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion», *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXXII (1981), pp. 115-150.
- GARRIDO, António: *Casa da Espertina*. Coimbra, ed. do autor, 1961.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: «Santa Catarina de Simon de Vos en el convento carmelita de Bracamonte», *Provincia de Salamanca*, 1967, p. 455.
- GONÇALVES, A. Nogueira; CORREIA, Vergílio: «Mosteiro de Santa Cruz», in *Inventário Artístico de Portugal*, vol II, Academia Nacional de Belas Artes, 1947.
- Grande Jubileu do Ano 2000 – Cristo fonte de esperança*. Porto: Alfândega do Porto, 2000.
- GREINDL, Edith: *Les Peintres Flamands de Nature-Morte au XVII^e siècle*. Belgique, Editions d'Art Michel Lefebvre, 1960 (col. *Les Peintre Flamands du XVII^e siècle*, dir. Leo van Puyvelde; vol. 6).
- GRIMAL, Pierre: *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris, PUF, 1951.
- HAIRS, Marie-Louise: *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e Siècle*, 2.^a ed. Paris-Bruxelles, Éditions Meddens, 1965 (col. *Les Peintre Flamands du XVII^e siècle*, dir. Leo van Puyvelde; II série, vol. 10).
- «Collaboration dans les tableaux de fleurs flamands», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, fasc. 3-4, tomo XXVI (1957), pp. 149-162.
 - «Pour un tricentenaire. Daniel Seghers (1590-1661)», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, fasc. único, tomo XXIX (1960), pp. 205-226.
 - *Dans le sillage de Rubens. Les Peintres d'Histoire Anversois au XVII^e siècle*. Université de Liège, 1977.
- HÄRTING, Ursula: *Frans Francken der Jüngere (1581-1642): Die Gemälde Mit Kritischem Oeuvrekatalog*. Luca Verlag Freren, 1989.
- «Daniel, Bel et le Dragon de Babylone: un cabinet à peintures par Frans Francken II (1581-1642) au Musée Calvet d'Avignon», *Revue du Louvre*, 4 (1991), pp. 33-46.

- HASKELL, Francis: *Rediscoveries in art: Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Londres, Phaidon Press, 1986 (The Wrightsman Lectures. 1ª edição de 1976, reedição de 1980).
- Mecenas e pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca* (trad. de Luiz Roberto Mendes Gonçalves). S. Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- HAUSER, Arnold: *Mannerism. The crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1965.
- Hofjad. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums* (cat.). Berlin, DHM, 2002.
- HOLLSTEIN, F. W. H.: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*. Amsterdam, Menno Hertzberger, 1949, 12 vols.
- Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Rotterdam-Amsterdam, 1996, vol. 44.
- Histoire Générale de l'Art* (dir. de M. Georges Hisman), tomo. III. Paris, Librairie Aristide Quillet, 1938.
- Historia General de la Pintura*. Editions Rencontre Lausanne SPADEM et ADAGP, Paris, 1966.
- HUYLEBROUCK, Roza: *Alguns documentos comerciais lusoflamengos do século XVII com interesse para a História de Arte*, Separata da Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. VII (1990).
- Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, 3 vols. Brussels, La Renaissance du Livre, 1994. (pref. Walter Liedtke e introd. Eric Duverger).
- IMPELLUSO, Lucia: *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*. Milão, Electa, 2003 (col. *Dizionari dell'Arte*).
- IONESCO, Theodor: «Tableaux de maîtres flamands au Musée Brukenthal, Sibiu», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, tomo. XXIX (1960), pp. 119-132.
- JACOBS, Alan: *17th Century Dutch and Flemish Painters. A Collectors' Guide compiled by Alan Jacobs*. McGRAW-HILL Book Company (UK) Limited, Maidenhead, Berkshire, England, 1976.

- Jan Boeckhorst:: 1604-1668 Maler der Rubenszeit.* Rubenshaus, Antwerpen 7 Jul.-2 Set. 1990
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 16 Set.-11 Nov. 1990. Freren Luca-Verl., 1990.
- JONGH, Eddy de & LUIJTEN, Ger: *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700.* Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Ghent (trad. da língua holandesa por Michael Hoyle).
- KIERS, Judikje; TISSINK, Fieke: *The Golden Age of Dutch Art. Painting, Sculpture, Decorative Art.* London, Thames & Hudson, 2000.
- Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Le livre du Musée. Pièces maîtresses de la collection.* Ministère de la Communauté flamande, SNOECK, 2003.
- KNUTTEL, Gerard: *Adriaen Brouwer. The Master and his Work.* L. j. c. Boucher – The Hague (Holland), MDCCCCLXII.
- KUHN, Hermann: *Conservation and Restoration of Works of Art and Antiquities*, vol. I, Butterworths, 1985.
- Kunsthistorisches Museum Wien. The Picture Gallery.* Viena, 1996.
- La Collection Coppée.* [Bruxelas], Éditions du Perron, 1991 (Leodico-Recherches, dir. Suzanne Leclercq, apoio cient. Michèle Wilmotte).
- L'Allégorie dans la peinture. La représentation de la charité au XVII^e siècle.* Caen, Musée des Beaux-Arts, 1986 (catálogo por Alain Tapié et. al.).
- LAMAS, Maria: *O Mundo dos Deuses e dos Heróis. Mitologia Geral*, 2 vols. Lisboa, Edição da Autora, 1959.
- LAES, Arthur: «Le Paysage flamand au Musée de Glasgow», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, fasc. único, tomo XXVII (1958), pp. 3-28.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Iconografía Lusitana. Retratos grabados de personajes portugueses.* Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1941.
- La Pintura Flamenca en el Prado*, dir. A. Balis, M. Díaz Padrón, C. van de Velde e H. Vieghe, Madrid, Ibercaja, 1991 (1.^a ed. Antuérpia 1989).

LAVERGNÉE, Arnauld Brejon de; DE WAMBRECHIES, Annie Scottez: *Musée des Beaux-Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des Peintures I. Écoles Étrangères*. Réunion des Musées Nationaux, 1999.

LEÃO, Manuel: «Arte Flamenga no Porto seiscentista». *Musen*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 2 (1994), pp. 7-16.

Le Rijksmuseum sur l'Escaut. Chefs d'oeuvre du Trésor des Pays-Bas. Cat. Exp. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (textos de An Sijmans, Nico van Hout e Sandra Janssens), 9 Out. 2004 – 31 Dez. 2006.

Les Beaux-Arts dans l'Église S. Charles à Anvers. Édition de la Fabrique d'Eglise S. Charles, 1982 (Folheto 'Une visite à l'Église Saint-Charles Borromée à Anvers' por Rudi Mannaerts).

Les Vanités dans la Peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption (cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Caen, 27 Jul.-15 Out. 1990; Musée du Petit Palais 1991; dir. Alain Tapié e col. Jean-Marie Dautel e Philippe Rouillard *et. al.*).

LEGRAND, Francine-Claire: *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*. Paris-Bruxelles, Ed. Meddens, 1963 (col. *Les Peintres Flamands du XVII^e siècle*, dir. Leo van Puyvelde; vol. 8).

Leilão de importantes coleções particulares de Antiguidades, Pratas antigas, Faiança e Pintura portuguesa. Lisboa, Palácio do Correio-Velho, 1996.

L' Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio. Bolonha, Palazzo dell'Archiginnasio, 1962 (catálogo por Cesare Gnudi *et. al.*)

Le Musée des Offices et le Palais Pitti. La Peinture à Florence. Éditions Place des Victoires, 1998 (catálogo por Mina Gregori *et. al.*)

Lille au XVII^e siècle des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil (cat. exp. Lille, Palais des Beaux-Arts, 15 Set.-27 Dez. 2000; Musée de l'Hospice Comtesse 15 Set.-27 Dez. 2000; dir. Arnauld Brejon de Lavergnée, Allain Lottin, Alain Mérot *et. al.*). Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

MADAHIL, A. Gomes da Rocha: *Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção*. Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1943.

– «Observância antiga dos Cónegos Regulares de Santa Cruz de Coimbra» (transcrição parcial do Ms. de D. José de S. Bernardino), *O Instituto*, vols. 70 e 71, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924.

- «Principio, e fundação do Real Mosteiro de Santa Crus da cidade de Coimbra: e catalogo de todos os seus priores mores perpétuos», *O Instituto*, vols. 103, 106, 118, 119, 120, 121, 122. Coimbra, Imprensa da Universidade (transcrição do manuscrito de D. Timóteo dos Mártires, de 1650 a 1684).
- Maîtres flamands du dix-septième siècle, du Prado et de collections privées espagnoles. Soleil* (cat. exp. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas, 7 Mai.-13 Jul. 1975; dir. Manuel J. Aragoneses, Xavier de Salas, L. Sagrera, Matías Diaz Padrón, como Comissário especial da exposição, *et. al.*).
- Martin Schongauer (c. 1450-1491). Maître de la Gravure Rhenane vers 1450-1491* (cat. exp. Musée du Petit Palais, 14 Nov.-16 Fev. 1992).
- MEIJER, Emile: *Tesoros del Rijksmuseum Amsterdam*. Scala/ Philip Wilson, publicado em associação com a Fundação do Rijksmuseum, 1987 (trad. espanhola por John Carlos e Lucia Read).
- MÉROT, Alain: *French Painting in the seventeenth century*. New Haven & London; Yale University Press, 1995 (trad. inglesa de *La Peinture Française au XVII^e siècle*, 1994 Gallimard/ Electa).
- MICHALKOWA, J.: «Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. XVIII (1977), pp. 1-21.
- MICHEL, Édouard: «Louis de Caulery au Musée d'Anvers», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, tomo III (1933), pp. 224-229.
- «Peintures et dessins. Un tableau de Société par Louis de Caulery», *Bulletin des Musées de France*, 8.^e année, n.º 4 (Avril 1936), pp. 52-54.
- MIRIMONDE, A. P. : «La Musique dans les oeuvres flamandes du XVII^e siècle au Louvre», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, XIII^e année, n.ºs 4, 5 (1963), pp. 167-182.
- «Les concerts des Muses chez les maîtres du Nord», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Presses Universitaires de France, t. LXIII (Mar. 1964), pp. 129-158; *idem*, «Les concerts parodiques chez les maîtres du Nord», t. LXIV (Nov. 1964), pp. 253-284.
- «La musique dans les Allegories de l'Amour», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Presses Universitaires de France, t. LXVIII (Nov. 1966), pp. 265-290.

- «Les allégories politiques de ‘l’occasion’ de Frans Francken II», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Presses Universitaires de France, t. LXVII (Mar. 1966), pp. 129-144.

- MOIR, Alfred: *Anthony van Dyck*. Harry N. Abrams, Inc. Publisers.

- MONTERO, Juan M. Monterroso: “Emblemática e Iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la Litaniae Lauretanae de Francisco Xavier Dornn”, in *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña 2002 (separata). Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 541-551.

- «Aproximación a una tipología», in atas do congresso *El retablo. Tipología, iconografía y restauración* (separata), Coruña, 2002, pp. 187-200.

- «Cultura simbólica y monacato. Lenguaje alegórico y retórica de la iglesia militante benedictina», separata da revista *Quintana*, n.º 2 (2003), pp. 185-210.

- Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*. M.R.B.A.B., Bruxelles, 1984.

- Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca siglo XVII*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975.

- Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo da Exposição Provisória de Pintura Estrangeira*. Lisboa, Ministério da Educação e Cultura, 1975.

- Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa 1850-1950* (cat.). Porto: IPM, 1996 (E. Soares, M. Baldaque *et. al.*).

- Museu Nacional de Soares dos Reis: Roteiro da Coleção*. Lisboa, Instituto Português de Museus, 2001 (Paula M. M. Leite Santos, Maria Teresa P. Viana, Elisa R. Soares *et. al.*).

- NEVES, Álvaro: *Notícia dos Quadros e Esculturas existentes na Academia das Ciências de Lisboa em 1834 e em 1917*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918 (Separata do Boletim da Segunda Classe; vol. XI).

- Obras (Las) Maestras del Kunsthistorisches Museum de Viena*, ed. espanhola, Bonechi Verlag Styria, 1986 (int. de George Kugler).

PADRÓN, Matías Díaz: «Frans Francken II en la Catedral de Sevilha. Algunas consideraciones a su obra en España», *Goya*, n.º 129 (Nov.- Dez. 1975), pp. 168-175.

– «Simon de Vos en la Catedral de Sevilha», *Archivo Español de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego Vélasquez, XLVII, n.º 192 (1975), pp. 397-402.

– «Una tabla de Christophe van der Lamen atribuida a Palamedes en el Museo de Bellas Artes de Burdeos», *Archivo Español de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego Vélasquez, 1983, pp. 270-272.

– «Una Adoración de los Reyes de Hendrick van Balen atribuida a Frans Francken II en La Universidad de Gottinga», *Archivo Español de Arte*, VII, n.º 227 (Jul.-Set. 1984), pp. 326-328.

– «Una nueva tabla de Christophe van der Lamen en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, VI, n.º 17 (Mai.-Ag. 1985), pp. 83-86.

– «El proyecto de Rubens para La Torre de la Parada», in cat. exp. *Rubens: Dédalo y el Minotauro. Recuperación de la tabla del Museo de Bellas Artes de A Coruña*, Museo de Bellas Artes A Coruña (4 Mai.-6 Jun. 1990), pp. 23-50.

– *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado: Catalogo Razonado de Pintura Flamenca del Siglo XVII*, 3 vols. Madrid, Editorial Prensa Ibérica, 1995.

– «Una Crucifixión de Louis de Caulery en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIV (1993), pp. 41-52.

– «Un lienzo de los sentidos de Jean Cossiers», *Archivo Español de Arte*, tomo LXXII, n.º 288 (1999), pp. 555-557.

– *El triunfo del mar*. [Madrid], Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación [2003].

– «Un cobre de Willem van Herp con el sueño del Patricio Juan y su esposa del templo de la Virgen de las Nieves», *Archivo Español de Arte*, tomo LXXVI, n.º 301 (Jan.-Mar. 2003), pp. 83-88.

– «El tercer 'Rapto de Europa' de Cornelio Schut», *Goya*, n.º 299 (Mar.-Ab. 2004), pp. 80-84.

Palais des Beaux-Arts de Lille. Guide des collections, Paris, Réunion des Musées de Nationaux, 1997.

- PASTOUREAU, Michel: *Bleu. Histoire d'une couleur*. [s.l.], Éditions du Seuil, 2002 (1.^a ed. 2000).
- PEIXOTO, A. A. Rocha: *Guia do Museu Municipal do Porto*. Porto, Typographia Central, 1902.
- P. P. Rubens. *Peintures, esquisses à l'huile, dessins* (cat. exp. Antuérpia, Musée Royal des Beaux-Arts, 29 Juin-30 Sept. 1977).
- PRAZ, Mario: *Histoire de la Décoration d' Interieur. La philosophie de l' ameublement*. Thames & Hudson, 1994 (trad. do italiano por Adriana R. Salem e Marie-Pierre e Charles Boulay).
- Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid, Editiones Siruela, 1989 (trad. do italiano por José Maria Parreño).
- Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands 1500-1700*. Ed. Jan Baptist Bedaux & Rudi Ekkart (cat. exp. Haarlem, Frans Hals Museum 7 Out.-31 Dez. 2000; Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 21 Jan.-22 Ab. 2001).
- RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*, 6 vols. Paris, P.U.F., 1955-59.
- REVILLA, Federico: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.), 2007.
- Rijksmuseum Amsterdam. Obras maestras de la colección*. Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting, 1995 (coord. Theo Schenmaker; trad. espanhola de Babel, Utrecht).
- ROIG, Juan Fernando: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Ed. Omega, 1950.
- Roma 1630. Il trionfo del pennello*. Roma, Electa, 1994 (cat. exp. Academie de France à Rome, Villa Médici, 25 Out. 1994-1 Jan. 1995, por Michel Hochmann, Olivier Bonfait *et al.*)
- ROMÃO, Paula Soares: *Conservação e Restauro III (Metais). Métodos de avaliação e diagnóstico do estado de conservação de uma obra*, 1992/93 (texto policopiado de apoio ao Mestrado em Museologia e Património, UNL - FCSH).
- Roteiro das Pinturas do Museu Nacional de Arte Antiga* (2.^a ed.): Lisboa, MNAA, 1956 (1.^a ed. 1951).
- Rubens, ses maîtres, ses élèves - dessins du musée du Louvre*. Cat. LXV^e exposition du Cabinet des Dessins, Ministère de la Culture et de l'Environnement (10 Fev.-15 Mai 1978). Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.
- STAMPFLE, Felice: *Rubens & Rembrandt in their Century. Flemish & Dutch Drawings of the 17th Century from the Pierpont Morgan Library*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1979.

SANTOS, Luís Reis: *Obras Primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*. Lisboa, 1953.

SANTOS, A. Vieira: *Obras Primas da Pintura estrangeira no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, Artis, 1965.

SANTOS, Paula M. Mesquita Leite: *O Tempo e o Lugar. Dois retratos atribuídos a Philippe de Champaigne*. MNSR, Jul.-Ag. 1988 (exposição-dossier).

– «A colecção de Pintura de D. Carlota Joaquina de Bourbon. O seu resultado na formação do Museu Nacional de Arte Antiga», *Vária Escrita*, Sintra, Câmara Municipal, n.º 2 (1995), pp. 261-312.

– «Museu Nacional de Soares dos Reis. Um contributo para a história da Museologia Portuguesa», *Museu*, IV série, n.º 3 (1995), pp. 21-58.

– «Pintura nórdica». In *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII*. Lisboa, IPM, 1996 (catálogo por José A. Seabra, I. Vandevivere, V. Serrão *et. al.*), pp. 148-153.

– «Colecções Monásticas de Pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVI, n.ºs 9-10 (Set.-Out. 1997), pp. 285-295; *idem*, n.ºs 11-12 (Nov.-Dez. 1997), pp. 342-350 (III. 'A Colecção de Pintura do Mosteiro de Tibães'); 7.ª série, ano XVII, n.º 1 (Jan. 1998), pp. 12-21; *idem*, n.º 3 (Mar. 1998), pp. 81-89; *idem*, n.º 4 (Ab. 1998), pp. 114-120 (IV. 'Pintura sobre cobre e esmaltes de Santa Cruz de Coimbra').

– *João Allen, coleccionador e fundador de um museu, 1781-1848*. 2 vols. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património apresentada à Universidade Nova de Lisboa, FCSH (Texto policopiado), 1997.

– «Um colecionador do Porto romântico, João Allen», *O Tripeiro*, Porto, Associação Comercial, 7.ª série, ano XVIII, n.ºs 7, 8 (Jul.-Ag. 1999), pp. 233-236.

– «Cristophe van der Lamen, o pintor das conversações galantes: os seus três quadros atribuídos a T. Rombouts no Museu Soares dos Reis», *Museu*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV Série, n.º 12 (2003), pp. 43-54.

– «Frans Francken II, Peeter Neefs e Simon de Vos (pintura em cobre nos museus do Porto e Beja)», in *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte* (APHA, 14-17 Nov. 2001), Almedina, 2004, pp. 791-815.

- «Museu Nacional de Soares dos Reis: uma instituição secular e as suas colecções de arte», in *Museus*, Nova Galicia Edicións S. L./ Marina Editores, pp. 71-89 (col. *Arte da Galiza e do Norte de Portugal*; vol. III).
- *Um colecionador do Porto romântico - João Allen (1781-1848)*. FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.
- «Uma réplica oitocentista de Willem van Herp pelo pintor surdo-mudo Francisco José Marques», in *O gesto e a palavra*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006, pp. 407-419 (em colaboração com Vítor Serrão).
- SAUR, K. G.: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, Leipzig, 1997.
- SAUVIGNY, Reine de Bertier: «Quatre femmes ayant influencé d'une façon ou d'une autre l'évolution de la 'Peinture de Fleurs' en Flandre, fin XVI^e, début XVII^e», in *Biennale des Antiquaires*, Paris, Grand Palais, 1992, pp. 149-161.
- SCHMIDT-DEGENER, F.: *Adriaen Brouwer et son évolution artistique*. Bruxelles, G. van Oest & Cie, MCMVIII.
- SCHNEIDER, Norbert: *Naturezas Mortas. A Pintura de Naturezas Mortas nos Primórdios da Idade Moderna*. Taschen, 1999 (trad. em português).
- SEBASTIÁN, Santiago: *Contrareforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial, 1985 (prólogo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos).
- *Emblemas de Alciato*. Madrid, Ediciones Akal, 1993 (prólogo de Aurora Egido e trad. dos emblemas de Pilar Pedraza).
- São Francisco Xavier. A sua vida e o seu tempo (1506-1552)*. Lisboa, Cordoaria Nacional, 2006 (cat. exp. do V Centenário do nascimento de S. Francisco Xavier, coord. Natália Correia Guedes).
- SEGAL, Sam: *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands, 1600-1700*. SDU Publishers, The Hague, 1988.
- *Flowers and Nature*. SDU Publishers, The Hague, 1990.
- SLIVE, Seymour: *Dutch Painting 1600-1800*. Yale University Press, New Haven and London, 1995.

- SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira: *Diccionário de Iconografia Portuguesa*, 5 vols. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1947-60 (I e II suplementos, vols. IV e V por Ernesto Soares).
- SQUILBECK, Jean: «Le Poinçonnage des Objects de Bronze et de Laiton», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, tomo XXI (1952), comunicação apresentada ao Congresso Arqueológico de Tournai em 7 Set. 1949, pp. 3-22.
- STRONG, Roy: *Art and Power. Renaissance Festivals (1450-1650)*: The Boydell Press, 1986 (1.^a ed. 1984).
- SUTTON, Denys: «Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a collector or Drawings-III», *The Burlington Magazine* (1947), pp. 75-77.
- Symbolique & botanique. Le sens caché des fleurs dans la peinture au XVII^e siècle* (cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Caen, 9 Jul.- 26 Out. 1987, por Alain Tapié, C. Joubert *et. al.*).
- TERLINDEN, Ch.: «Le mécénat de l'Archiduchesse infante Isabelle-Claire-Eugénie dans les Pays-Bas», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, fasc. 3, tomo IV (1934), pp. 211-223.
- THELLIEZ, [Chanoine] Cyrille: *Histoire de Caullery*. 1962.
- THIEME-BECKER, U.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 vols. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1907-1950.
- The Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, 34 vols. London, Macmillan Publishers Ltd., 1996.
- VAN PUYVELDE, Leo: *Jordaens*. Paris-Bruxelles, 1953.
- «Jordaens and his early Activities in the Field of Tapestry», *The Art Quarterly*, tomo XIX (1956), pp. 236-254.
 - «Considérations sur les maniéristes flamands», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, fasc. 3-4, tomo XXIX (1960).
- VAN PUTTEN, Leo: «Een intrigerend schilderij van Johannes de Doper op koper geschilderd. Waren de Rotterdamse tingieten Gerrit van Kessel en de Antwerpse koperslager Gerard van Kessel een en dezelfde persoon?», in *Rotterdams Jaarboekje, Gemeente Rotterdam/ Historisch Genootschap Roterodamum*, 2006, pp. 126-138.

- VERGARA, W. Alexander: «The Count of Fuensaldana and David Teniers: Their Purchases in London after the Civil War», *The Burlington Magazine*, vol. 131, n.º 1031 (Feb. 1989), pp. 127-132.
- VLIEGHE, Hans: «The identity of the painter of Cardiff cartoons», *The Burlington Magazine*, vol. CXXV, n.º 963 (Jun. 1983), pp. 350-356.
- *Arte y Arquitectura Flamenca (1585-1700)*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1998.
- VITORINO, Pedro: «Museus, Galerias e Coleções. Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto», *Revista de Guimarães*, vol. XL, n.ºs 3-4 (Jul.-Dez. 1930), pp. 88-95.
- VOLK, Mary Crawford: «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés», *The Art Bulletin*, vol. 62, n.º 2 (Jun. 1980), pp. 256-268.
- WADUM, Jorgen: «Antwerp copper plates», in *Copper as canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*. Phoenix Art Museum; New York-Oxford 1999, pp. 93-116; 108.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Théâtre d'amour*, Taschen, 2004.
- WILMERS, Gertrude: *Cornelis Schut (1597-1655). A Flemish Painter of the High Baroque*. Brepols, 1996 (Pictura Nova I).

Fontes Literárias

ALLEN, Eduardo A.: *Catalogo provisorio da Galeria de Pinturas do Novo Museo Portuense: O Museo Allen*. Porto: Typographia Commercial, 1853.

– *Synopse Geral das Coleções que compõe o Museu Público da Cidade do Porto*. Porto, 31 de Outubro de 1855.

BALBI, Adrien: *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*. 2 vol. Paris, Chez Rey et Gravier Libraires, 1822.

CARTARI, Vincenzo: *Le Imagini colla sposizione degli antichi*. Veneza, 1566.

CATS, Jacob: *Houwelijck. Det is de gansche gelegentbeyt des echten staets*. Middlebourg, 1625.

– *Proteus ofte Minne-Beelden verandert in Sinne-beelden Door*. Rotterdam, 1627.

CORTE-REAL, A. Moniz Barreto: *Bellezas de Coimbra*. Real Imprensa da Universidade, 1831.

COUVEZ, Alexandre: *Inventaires des Objects d'Art, qui ornent les Églises et les Établissements Publics de la Flandre Occidentale, dressés par des Commissions Officielles et précédés d'une Introduction, ou précis de l'Histoire de l'Art dans cette Province, par (...)*, Bruges, Publication faite par les soins de l'Administration Provinciale, 1852.

Cupido's Lusthof Ende Der Amoureuse Boogaert Beplant ende Verciert Meet 22 Shonne Copere figuiren....
Amsterdão, 1613.

De BIE, Cornelis: *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const (...)* BeldthoewnrLierre, Antwerpen, 1661 (*Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, cota: I C 5).

DENIS, M. Ferdinand: *Portugal, par (...)* conservateur à la Bibliothèque Sainte Geneviève. Paris, 1846 (Col. L' Univers).

- De PILES, R.: *Cours de Peinture par Principes par (...), De l'Académie Royale de Peinture & Sculpture. A Amsterdam et a Leipzig, chez Arkstée & Merkus, Libraires. Et se vend a Paris*, MDCCLXVI.
- DESCAMPS, Jean Baptiste: *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vols. Paris, 1753-1763.
- Descripçam e debuxo do Moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra* (trad. pelo Irmão Veríssimo), ed. facsimile do único exemplar conhecido, de 1541, com uma introdução por I. S. Révah. Coimbra, 1957.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J.: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 vols., Paris, 1745-1752).
- FERREIRA, Diogo Fernandes: *Arte da Caça de Altanería*. Lisboa, Jorge Rodrigues, 1616.
- GRANBERG, O.: *Galerie de Tableaux de la Reine Christine de Suède ayant appartenu auparavant a l'Empereur*, 1897.
- Guia Histórica do viajante em Coimbra e arredores*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867.
- HEINSIUS, Daniel: *Quaeris Quid Sit Amor?* Amsterdão, 1601.
- HOOFT, Pieter Corneliszoon: *Emblemata Amatoria*, Amsterdão, 1611.
- KIECKENS, J. F.: «Daniel Seghers, de la Compagnie de Jésus, peintre de fleurs, sa vie et ses œuvres 1590-1661», *Annales de la Academie d'archéologie de Belgique*, XL, 49, Gent 1845.
- MATEOS, Juan: *Origen y Dignidade de la Caça. Al Ex^{mo}, S^r, Don Gaspar de Guzman, Conde Duque de San Lucar la Mayor, por (...) Balletero principal de su Mag. Cum privilegio. En M.^d Por Fran.^{co} Martinez año 1634*. Edição facsimilada pela Editorial Almuzara e Caja Sur Publicaciones, 2005.
- PINCHART, A.: *Messenger des Sciences Historiques ou des Arts et de la Bibliographie de Belgique*. Gand, Imprimerie et Lithographie de Léonard Hebbelinck, vol. XXXVI (1868).
- PINHEIRO, Xavier: «O Museu Municipal do Porto: a sua galeria de quadros», *A Província* (06.12. 1887 e 10. 12. 1887). Reproduzido em VITORINO, Pedro: *Os Museus de Arte no Porto: Notas Históricas*. Coimbra, 1930, pp. 150-158.
- RACZYNSKI, Le Compte A.: *Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documens, par (...)*. Paris, Jules Renouard et C.^{ie}, 1846.

RAMOS, Manuel: «As nossas galerias d'Arte: O Museu Allen ou Novo Museu portuense», *Branco e Negro*, 2.º ano, n.º 65 (Jun.1897). Publicados em apêndice por VITORINO, Pedro: *Os Museus de Arte no Porto: Notas históricas*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930.

RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos, escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra, de la Compañia de Jesus, natural de Toledo*. (...), 3 tomos. Barcelona, Imprensa de Teresa Piferrer viuda, 1751.

– *Vita Ignatii Loiolae, Qui Religionem Clericorum Societatis Iesu instituit. A Petro Ribadeneira Sacerdote Societatis eiusdem pridem conscripta, & nunc denuo recognita, & Iocupletata*. Lyon, Jacob Russin, 1595.

RIPA, Cesare: *Iconología*. 2 vols., 1593. Madrid, Akal, 1996 (reedição com prólogo de Adita Allo Manero; trad. do italiano de Juan Barja e Yago Barja; trad. do latim e grego de Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero).

RODRIGUES, Francisco de Assis: *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura composto por (...). Do Conselho de Sua Magestade, professor jubilado, e director geral da academia real das bellas artes de Lisboa, etc.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.

ROTONDO, A.: *Descripcion de la Gran Basílica del Escorial por D. Antonio Rotondo, Caballero de la Real y distinguida órde española de Cárlos III, y autor de la Historia descriptiva, artística y literaria del Real Monasterio de San Lorenzo, vulgarmente llamado del Escorial*. Madrid, Imprenta de a Galeria Literaria, 1861.

SANTA MARIA, Dom Nicolao de: *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Lisboa, Oficina de Joam da Costa, MDCLXVIII, vols. III, IV, VII (cap^{os} XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIII).

SECCO, A. L. de Sousa Henriques: *Memoria Historico-Chorographica dos diversos concelhos do districto administrativo de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1853.

SIRET, Adolphe: *Dictionnaire Historique des Peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours par (...)*, 2 vol. Paris, Lacroix ed., 1874.

- SOUSA, D. António Caetano de: *Memorias Historicas, e Genealogicas dos Grandes de Portugal, que contém a Origem, e Antiguidade de suas Famílias: os Estados, e os Nomes dos que actualmente vivem, suas Arvores de Costado, as alianças das Casas, e os Escudos de Armas, que lhes competem, até o anno de 1754. Offerecidas a ElRey Fidelíssimo D. João V. Nosso Senhor por D. António Caetano de Sousa, C. R., Deputado da Junta da Bulla da Cruzada, segunda impressão, continuada ate o presente. Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, M.DCC.LV., Com todas as licenças necessarias.*
- TABORDA, José da Cunha: *Regras da Arte da Pintura, Com breves Reflexões Criticas sobre os caracteres distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros de seus mais célebres Professores. Escritas na Lingua Italiana por Michael Angelo Prunetti. Dedicadas ao Excellentissimo Senhor Marquez de Borba Fernando Maria José de Sousa Coutinho Castellobranco e Menezes, um dos governadores do reino, etc., por (...).* Lisboa, Impressão Régia, 1815.
- Théâtre d' Amour*. Reimpressão integral dos *Emblemata amatoria* de 1620, Colónia, Taschen, 2004 (ensaio e textos de Carsten-Peter Warncke).
- URCULLU, D. José: «O Museu do Snr. Allen», *O Museu Portuense. Jornal de Historia, Artes, Sciencias Industriaes e Bellas Letras. Publicado debaixo dos auspícios da Sociedade da Typographia Commercial Portuense*, n.º 10, Porto, Dez. 1838, pp. 152-154.
- *Tratado Elementar de Geografia Astronómica, Fizica, Histórica ou Politica, Antiga e Moderna. Que o seu Autor D. José de Urcullu dedica ao Ilm. Snr. João Allen, Cavaleiro Honorario da Muito Antiga e Nobre Ordem da Torre e Espada*, 3 vols. (vol. 1, Porto, Imp. de Alvares Ribeiro, 1835; vol. 2, Porto, Tip. Comercial Portuense, 1837; vol. 3, Porto, Tip. Comercial Portuense, 1839).
- VALERIANO, Giovanni Pierio: *Hieroglyphicorum, ex sacris AEgyptiorum literis*. Florença, 1556; Basileia, 1556 [BN: HG 6876 A];
- VEEN, Otto van: *Amorum Emblemata. Figuris aeneis incisa studio Othonis Vaeni Batavo – Lygdunensis*. Antuerpiae, Hieronymus Verdussen, M.DC.III.
- *Amoris Divini Emblemata*. Antuérpia, 1615.
- *Q. Horati Flaci emblemata*, Antuérpia, 1607.
- *Theatro moral de la Vida Humana en cien emblemas; com el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, Philosopho platónico*. Bruxelas, 1669 [BPÉvora].
- VITERBO, Sousa: *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra - Anotações e documentos*. Coimbra, Imp. da Universidade, 1890.
- VORAGINE, Jacques: *La Légende Dorée*, 2 vols., 1255-60. Paris, Flammarion, 1967 (reedição com cronologia e introdução de Réverénd Père Hervé Savon; trad. De J.-B. M. Bose).

Fontes Documentais

**Inventários, catálogos e outros documentos manuscritos
classificados por localização de arquivo
e ordem cronológica**

ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (AUC): III- 1ª D-10-5-43 - *Inventario do Mosteiro de Santa Crus de Coimbra.*

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (ANTT): *Regimento de Sta. Cruz de Coimbra*, pasta 39, cx. 32.

BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (BGUC): Ms. 1603, Bernardino (D. Joze de São), *Da criação e observancia Antiga dos Conegos Regulares da Cong. _^{ção} de Sta. Cruz de Coimbra.*

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO (BPMP): FSC, Ms. 83, *Miscelanea.*

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO (BPMP): FSC, Ms. 84, *Miscelane referida a maior parte ao M. Sta. Cruz Coimbra.*

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO (BPMP): FSC, Ms. 86, Cristo (D. José de), *Memorial dos notados - Miscellaneos.*

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO (BPMP): FSC, Ms. 175, D. Vicente, cartorário, *Memórias várias* (c. 1515 e 1612-1613).

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO (BPMP): FSC, Mss. 356 e 362, Encarnação (D. Pedro de), *Bibliotheca de Santa Cruz de Coimbra em 1748.*

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (A.DP): FUNDO DO GOVERNO CIVIL DO DISTRITO DO PORTO (GCDP): Mç. 557, *Inventario do Museu Portuense feito em 1839.*

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JA, Mç. 1, *Carta de Carlos Sala a João Allen propondo-lhe a venda de um quadro por 200\$000 reis em 13 de Junho de 1840.*

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JA, Mç. 1, *Carta do pintor José Cardoso Vitória Villa Nova a Francisco António da Silva Oeirense (s/d).*

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JÁ, Mç. 1, *Recibo de pintura por Manuel Miguel da Silva. Porto*, datado de 25 de Março de 1841.

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JÁ, Mç. 1, *Papel com anotação a tinta sobre compra de seis quadros do Filho Pródigo em cobre, ao Procurador João Fonseca da Costa Guimarães.*

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DO PORTO (AHMP): Ms. 1178, *«Inventario e Documentos relativos ao Museu Portuense Pertencentes à Ex. m^a Camara Municipal do Porto».*

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO - CASA TAIT (CMP/ CT): *«Avaliação de Pintura do Museu Allen, por João Batista Ribeiro*, datada de 30 de Novembro de 1849.

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): *«Relação das Pinturas, e Productos Maritimos, que remeti ao Ill.m^o Snr. João Allen em 4 de Outubro de 1837»* (cópia).

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): *«Representações [de pintura]»*, assinadas por Joaquim Rafael, José da Cunha Taborda e Caetano Ayres de Andrade s/d. (cópia).

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): *«Lista das Pinturas que remeti em 11 de Julho de 1838»* (cópia).

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): *«Remeça das Pinturas que remeti ao Ill.m^o Snr. João Allen»*, datada de 1 de Junho de 1841 (cópia).

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): *«Quadros comprados por J. A. a D.»* s/d. (cópia)

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): *«Catalogo das Pinturas expostas na Galeria do Museu Allen»*, datado do Porto em 1844 (cópia)

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Inventário da Secção de Pintura, Desenho e Gravura do Museu Municipal do Pôrto*» [1940]

PT/ MNSR/ CMP/ MMP, *Documentos do Museu Municipal do Porto de peças propostas para aquisição, adquiridas e oferecidas*, Porto, 1938/39.

PT/MNSR/CMP/MMP, *Documentos do MMP, Coleção Osório*.

Anexos

Doc. 1

ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (AUC): III-1ªD-10-5-43, «*Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Mozeu da Cid.ª do Porto*»

Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, datado de 4 Junho de 1834.

Doc. 2

GOVERNO CIVIL DO DISTRITO DO PORTO (GCDP): Mç. 557, «*Relação dos objectos do Museu Portuense entregues pelo ex Director do mesmo, João Baptista Ribeiro à Comissão da Academia Portuense de Bellas Artes, para esse effeito nomeada pela ditta Academia*».

Inventário do Museu Portuense de Pinturas e Estampas feito em 1839.

Doc. 3

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Relação das Pinturas, e Productos Maritimos, que remeti ao Ill.mº Snr. João Allen em 4 de Outubro de 1837*» (cópia)

Doc. 4

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Lista das Pinturas que remeti em 11 de Julho de 1838*» (cópia)

Doc. 5

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS/ FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP)

Recibo de quadros comprados por J. Allen a D (cópia de recibo datável de 1838)

Doc. 6

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Representações [de pintura]*», assinadas por Joaquim Rafael, José da Cunha Taborda e Caetano Ayres de Andrade (cópia).

Doc. 7

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JA, Mç. 1, Carta de Carlos Sala a João Allen propondo-lhe a venda de um quadro por 200\$000 (reis), datado de 13 de Junho de 1840.

Doc. 8

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS J A, Mç. 1, Recibo de pintura por Manuel Miguel da Silva. Porto, datado de 25 de Março de 1841.

Doc. 9

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Remença das Pinturas que remeti ao Ill.mº Snr. João Allen*», datada de 1 de Junho de 1841 (cópia)

Doc. 10

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JA, Mç. 1, Carta de Joaquim Cardoso Villa Nova dirigida a F. A. Silva Oeirense solicitando informação sobre pintura.

Doc. 11

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JÁ, Mç. 1, Papel com anotação a tinta sobre compra de seis quadros do *Filho Pródigo* em cobre, ao Procurador José Fonseca da Costa Guimarães.

Doc. 12

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Catalogo das Pinturas expostas na Galeria do Museo Allen*», Porto, 1844 (cópia)

Doc. 13

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO – CASA TAIT (CMP/ CT): Espólio de Vitorino Ribeiro, Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

Doc. 1

ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (AUC): III-1ªD-10-5-43, «*Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Mozeu da Cid.ª do Porto*»

Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, datado de 4 Junho de 1834.

Termo de entrega das pinturas
e mais objectos para o Mozeu da Cid.ª do Porto

Aos quatro de Junho de mil oito Centos e trinta e quatro annos em Coimbra e Mosteiro de Santa Crus de Coimbra aonde eu Escravão vim com Francisco Pedro de Oliveira e Souza, Comicionado do Mozeu Portuense para este na forma da ordem retro escolhe. Serem lhe entregues os objectos que houvesse na mesma Casa para fazer Conduzir ao mesmo Mozeu e procedendo o mesmo na mesma escolha Se entregar e lhe forão entregues os objectos escolhidos que são os que Se Seguem

Seis paizajes ao Devino pinturas em Cobre
Seis floreiros ditos, em Cobre
Cinco Nascimentos do Menino, em Cobre
Tres descimentos da Crus, em Cobre
Quatro Vezitações dos tres Reis Magnos, em Cobre
Tres Santos Antonios a receber o Menino, em Cobre
Huma pintura da flagellação de Christo em Cobre
Outra ditta Calvario, em Cobre
Duas dittas a Sepultar Christo, em Cobre
Outra ditta = Senhora da Piedade, em Cobre
Outra ditta = Vezitação de Santa Izabel, em Cobre
Duas dittas Assencao de Nossa Senhora, em Cobre
Outra ditta de Transfiguração no Horto, em Cobre
Outro ditto de Santa Izabel Raynha de Ungria, em Cobre
Outro dito = Morte de São Francisco em Cobre
Outro dito = Baptismo de Christo, pintura em pedra
Outro ditto de Nossa Senhora apresentando o menino a Santa Catherina, em Cobre
Outro dito de São João pregando no dezerto, em Cobre
Outra ditta de Nossa Senhora entre huma gloria de Meninos Com dois Santos em adoração.
Outros dittos de São Pedro, e São Paullo em Cobre e redondos
Duas familias Sagradas, piquenas em Cobre
Huma dita redonda, Senhora da Cadeira, pintada em pedra
Outra pintura dita do Nascimento pintada em pedra e ouvada
Hum saõ Jerônimo em Cobre
Outra pequena pintura em pedra, vezitação dos tres Reis
Quatro Evangelistas, pinturas em Cobre
Huma Senhora com o Menino em Cobre
Santa Maria Magadallena em Cobre
Vinte e Seis pequenos quadros esmaltados em Cobre, da Paixão de Christo

Livros

Antiguidades Gregas, Itálicas, e Romanas – Cincoenta e dois Vollumes follio
Viagem de Cuok – quatro Vollumes meia folha
Viagem a India e China – dois vollumes meia folha
Historia dos Imperadores Romanos Seis vollumes meia folha
Historia Romana, Vinte e hum Vollumes meia folha
Dicionario Frances, e Italiano – dois vollumes follio
Hum dicionario Frances e Portugues folio – hum Vollume
Fabollas de Lafonten – quatro Vollumes follio
Huma Bibillia Com estampas – Seis Vollumes follio
Hum Caderno de Estampas da Bibilia
Historia de Napoliaõ – Oito Vollumes em Oitavo
Viagem Assurianna – tres Vollumes oitauo
Dois Cadernos Com dezenhos a Vermelho
Hum Caderno de Estampas antigas de vários Autores e avulsas
Hum pequeno Caderno de Urnatos antigos
Outro ditto de Marinhas
Dois Cadernos de architettura de Vinhola
Outro dito de architettura e ornattos antigos
Hum pequeno Caderno de figuras antigas
Outro ditto de Estampas avulsas

Hum Bau Velho e huma Caixa ditta para Conducção de alguns dos refferidos objectos
E São os refferidos objectos que o mesmo Empregado recebeu por força da ditta ordem
menos a pintura em pedra do Batismo de Christo que foi aqui descrita e a não recebeo por não
ter como Condução e assignou eu Antonio de Padua e Oliveira o Escrevi.

Francisco Pedro d'Oliveira e Souza
Comicionado do Muzeu Portuence

Doc. 2

GOVERNO CIVIL DO DISTRITO DO PORTO (GCDP): Mç. 557, «*Relação dos objectos do Museu Portuense entregues pelo ex Director do mesmo, João Baptista Ribeiro à Comissão da Academia Portuense de Bellas Artes, para esse effeito nomeada pela ditto Academia*».

Inventário do Museu Portuense de Pinturas e Estampaa feito em 1839.

Relação dos objectos do Museu Portuense entregues pelo ex Director do mesmo, João Baptista Ribeiro à Comissão da Academia Portuense de Bellas Artes, para esse effeito nomeada pela ditto Academia

N ^{os}	Objectos de Pintura Assumptos	Altura	Largura
		Polegadas e Linhas	Polegadas e Linhas
1 a 6	Seis quadros da Vida de N.Senhora, S. ^{to} Antonio, e S. Fellippe Neri	108 }	66
7	N. Senhora e S. Simão Stoe	56	37
8	N Senhora, e um S. ^{to} Carmelita	61	36
9	Apparição de N.Senhora a S. ^{ta} Theresa	64	31-4
10	Tranzito de Santa Thereza	64	31-4
11	Hum Santo recebendo o habito	61	35
12	Christo no Castello d' Emanz	35	48
13	Christo no Calvario entre os Ladrões	37-4	47-4
14	Alexandre na barraca de Dario	35-4	49-4
15	Viriato	48	36-4
16	Morte dos Innocentes	32-4	40
17	Mercurio e Argus	39	32
18	Adoração dos Pastores	41	30-4
19	S. Francisco	42-4	31-4
20	Thobias	34-4	48
21	Christo morto adorado pelos Anjos	35	48
22	Susanna	34-4	48
23	S. Sabastião	61-4	42-4
24	Senhora do Carmo	54	50-4
25	Christo morto, N.Senhora, e Magdalena	71-4	34
26	O Sacramento adorado pelos Anjos	96	48
27	O Maná	58	38-4
28	S. Pedro Mostrando a Eucharistia	58	38-4
29	N.Senhora com o menino, e um Anjo	44-4	31-4
30	S. Francisco em extasis	47-4	33-4
31	Senhora da Piedade	48	32-4
32	Martirio de S. Bartholomeu	75-4	52
33	Martirio de S. Lourenço	70-4	60
34	Martirio de S. Pedro	75-4	52
35	Christo conduzido ao Sepulchro	48-4	70-4

36	<i>Senhora da Soledade, e um Anjo</i>	46	36-4
37	<i>Tempestade no Mar</i>	31	39
38	<i>Paiz com gados</i>	26-4	35-4
39	<i>Ditto</i>	25	34
40	<i>Truteiro</i>	25	33-4
41	<i>Paiz</i>	24-4	34
42	<i>Ditto</i>	24-4	34
43	<i>Truteiro</i>	21-4	33-4
44	<i>Ditto</i>	21-4	33-4
45	<i>Vista de Jardim</i>	20	27-4
46	<i>Ditto</i>	20	27-4
47	<i>Aves mortas</i>	30	49-4
48	<i>Aves de rapina arrebatando um pintainho</i>	27-4	37
49	<i>Hum velho</i>	28-4	23-4
50	<i>Christo com a Cruz às costas</i>	26-4	23
51	<i>Hum incendio onde se mostram tromt.^{os} infernaes</i>	34-4	53-4
52	<i>Hum Vélho</i>	32	24
53	<i>S. Pedro na prisão</i>	24	33
54	<i>Adoração dos Pastores [esboço]</i>	23-4	18
55	<i>Moyzês</i>	23-4	18
56	<i>S. Jozê</i>	24	17-4
57	<i>Cabeça de Velho [em elipse]</i>	19	14
58	<i>Ditto D.^o [D.^o]</i>	19	14
59	<i>Venus recostada, e Amor dormindo</i>	33	45
60	<i>Hum Santo entrando na Gloria [esboço redondo]</i>	36	
61	<i>Hum Apostolo</i>	17-2	13-3
62	<i>Cabeça d'um Apostolo calvo</i>	18-4	14
63	<i>Ditta de mulher inclinada</i>	17	13
64	<i>Ditta com bont(?) vermelho</i>	16-4	12
65	<i>Velho calvo</i>	16-4	12-4
66	<i>Ditta, S. Pedro chorando</i>	18-4	14
67	<i>Ditta com Soli-Déo</i>	16	12
68	<i>Ditta de cabellos castanhos</i>	16	12
69	<i>Ditta d'homem com cabellos louros</i>	15	11
70	<i>Figura de mulher</i>	24-4	18
71	<i>Retrato de Vandick</i>	17	13
72	<i>Velho com barbas [Rembrandt]</i>	15	12
73	<i>Retrato de Francisco Vieira Portuense</i>	32	25
74	“ de Joze Teixeira Barreto	32	25
75	“ do 2. ^o Visconde de Balsemão	33	25-4
76	“ de Rodrigo Nabarro d'Andrade	26-4	20-4
77	<i>Heraclito</i>	15	11
78	<i>Democrito</i>	15	11
79	<i>Cabeça d'um homem com vestido cinzento</i>	18	14
80	<i>Ditta de mulher</i>	17	13

81	<i>Veronica</i>	18	14
82	<i>Cabeça de mulher</i>	15	11
83	<i>Fuga para o Egípto [elipse]</i>	17	22
84	<i>Baptismo de Christo</i>	17	22-4
85	<i>Aves, Pavão Perú etc.</i>	10	12
86	<i>Ditto, Gallo, etc.</i>	10	12
87	<i>Paiz com gados</i>	12-4	17
88	<i>Ditto com Pescadores</i>	12-4	17
89	<i>Ditto com uma ponte</i>	16	21
90	<i>Ditto Apólo e Ninfas</i>	16	21
91	<i>Familia Sagrada [pequeno esboço]</i>	10-2	7-6
92	<i>Scipião Africano</i>	13	
93	<i>Satiro e Rusticos</i>	14	18
94	<i>Caçador e Cães</i>	11-4	16-4
95	<i>Festa Campestre</i>	12	15-4
96	<i>Mercurio e Argus</i>	12	16
97	<i>Fruteiro</i>	12	16
98	<i>Ditto</i>	12	16
99	<i>Ditto</i>	12-4	13-4
100	<i>Ditto</i>	14	21
101	<i>Floreiro</i>	22-4	18
102	<i>Ditto</i>	22-4	18-4
103	<i>Ditto</i>	21	17
104	<i>Ditto</i>	21	17
105	<i>Martirio d'um Santo no meio da rua</i>	38	22-7
106	<i>Assalto d'um Castello</i>	22	26-4
107	a } <i>Quatorze quadros iguais com os doze Apostolos,</i>	} 34-4	26
120	<i>N. Senhora e o Salvador</i>		
121	<i>Retrato d'um Frade Bento</i>	34-4	25
122	<i>Ditto</i>	34	25
123	<i>O Bispo Evora</i>	32	24
124	<i>Ditto Franciscano</i>	26	20-4
125	<i>Cabeça de mulher</i>	17	12
126	<i>Ditto D.º</i>	17	12
127	<i>Assumpção</i>	51-4	39
128	<i>Snr.ª da Piedade</i>	26	34
129	<i>S. Sabastião</i>	39-4	28-4
130	<i>Mercurio e Ninfas</i>	34-4	39-4
131	<i>Ditto D.º</i>	34-4	39-4
132	<i>Adoração dos Magos</i>	33	49
133	<i>Ditto D.º</i>	39-4	24
134	<i>Assumpção</i>	39-4	24
135	<i>S. Jeronimo</i>	40	29-4
136	<i>S. Bento</i>	40	30
137	<i>N. Senhora, e Santa Catharina</i>	38	30-4

138	<i>S. Vicente Ferreira</i>	38	26
139	<i>Uma Santa da Ordem Benedictina</i>	40	29-4
140	<i>S. Bento</i>	36	25
141	<i>S. Francisco</i>	39-4	28-4
142	<i>Morte de S. Jozé</i>	38-4	30-4
143	<i>Lava-pedes</i>	25-4	33-4
144	<i>S. Jozé.</i>	31	24
145	<i>“ Ditto</i>	27	20
146	<i>N Senhora, lendo</i>	24-4	20-4
147	<i>Uma Santa com o Sacramento</i>	28-4	21-4
148	<i>Santa Luzia</i>	29	21-4
149	<i>Mater Dolorosa</i>	28	22
150	<i>Senhora com o menino em pé</i>	27	22
151	<i>Ditta sem menino</i>	26-4	22
152	<i>Ditta com D.º</i>	23	17
153	<i>Adoração dos Magos</i>	21-4	17
154	<i>Ellevação da Crúz</i>	21	17
155	<i>Senhora com o menino</i>	25	19
156	<i>S. João Evangelista</i>	21-4	26
157	<i>Adoração dos pastores</i>	24-4	33-4
158	<i>Martirio de S. Bartholomeu</i>	31-4	26-4
159	<i>Fuga para o Egipto</i>	21-4	26
160	<i>Descimento da Crúz</i>	24-4	17-4
161	<i>Enterro de Christo</i>	23	17-4
162	<i>Baptismo de Christo</i>	23	17-4
163	<i>Senhor daCana Verde</i>	24-4	17-4
164	<i>S. Jozé com o menino</i>	20-4	16
165	<i>Um homem com uma luz</i>	20	24-4
166	<i>Uma mulher “ “ “</i>	20	24-4
167	<i>Uma Náu</i>	25	18-4
168	<i>Pomona e Nertumno</i>	23-4	30-4
169	<i>Um Santo Carmelita</i>	22-4	35-4
170	<i>“ Ditto D.º</i>	22-4	36
171	<i>Senhor da Cana verde</i>	39-4	16-4
172	<i>Ditto no Horto</i>	40	17-4
173	<i>Coroação d’ espinhos</i>	26-4	14
174	<i>S Fellippe Néri</i>	45-4	31
175	<i>Christo no Templo entre os Doutores</i>	39	54-4
176	<i>S. Miguel</i>	47-4	34
177	<i>S. Francisco</i>	47-4	33
178	<i>Senhor daCana verde</i>	56	38
179	<i>Santo Antonio com um menino</i>	48-4	35
180	<i>Senhora com o menino dormindo</i>	46-4	36
181	<i>S. João Evangelista</i>	48-6	35-4
182	<i>Uma Santa penitente</i>	48-4	35

183	<i>Uma Magdalena</i>	49	35-6
184	<i>S. Bernardo [em elipse]</i>	40-4	30-4
185	<i>S. Francisco de Borja</i>	47-4	35-4
186	<i>Milagre abordo d'um Navio</i>	56	72
187	<i>Enterro de Christo</i>	68	69-4
188	<i>S. Sabastião</i>	68	48
189	<i>Morte de S Francisco Xavier</i>	54	69
190	<i>Martirio de S. Pedro</i>	67-4	50
191	<i>Adoração dos Pastores</i>	39-4	60-4
192	<i>Vizitação</i>	39-4	60-4
193	<i>Paiz com gados</i>	39-4	66-4
194	<i>Batalha</i>	42	59-4
195	<i>Uma Rainha de Portugal</i>	71	44-4
196	<i>Retrato de D. Pedro 2º</i>	71	44-4
197	<i>D.º d'um Franciscano</i>	79-4	51
198	<i>D.º d'um Bispo</i>	69-4	39-4
199	<i>Christo no Castello d' Emaúz</i>	45-4	58
200	<i>Triumpho da Eucharistia</i>	62	55-4
201	<i>Um Papa adorando a Religião</i>	62	55
202	<i>Fuga para o Egipto</i>	67	57
203	<i>O Genio da Pintura [redondo]</i>	39-4	
204	<i>Christo, eos Anjos em adoração</i>	64-4	64-4
205	<i>Morte de S. Francisco Xavier</i>	70	136
206	<i>Adoração dos Pastores</i>	18-4	30
207	<i>D.ª dos Magos</i>	18-4	30
208	<i>Annunciação</i>	18-4	24
209	<i>Vizitação</i>	18-4	24
210	<i>Senhor com aCrúz às costas</i>	14-4	14
211	<i>Christo no Horto</i>	14-4	14
212	<i>Familia Sagrada [em seda]</i>	25	20
213	<i>N. Senhora</i>	7-4	5-4
214	<i>Calvario [em espelho]</i>	28-4	21-4
215	<i>S Francisco [em vidro]</i>	23	17-2
216	<i>N.Senhora [a pastel]</i>	16	12
217 a	<i>} Quatro Floreiros [em pergaminho]</i>	<i>} 13</i>	10
220			
221	<i>N.Senhora [a pastel em elipse]</i>	<i>[1] 3-4</i>	12
222	<i>S Francisco</i>	13-4	10-4
223	<i>Um Santo [em pergaminho]</i>	6	5
224	<i>D.º [D.º]</i>	6	5
225	<i>Familia Sagrada [D.º]</i>	7-4	5-4
226	<i>Assumpção</i>	24	18-4
227	<i>Moisés achado no Nilo</i>	15	20
228	<i>Christo expulsando os mercadores</i>	14	19
229	<i>Amor e hymineu</i>	14-4	19

230	<i>Christo em caça de Farizeu</i>	14-4	19-4
231	<i>D.º mostrando o coração</i>	17	13
232	<i>A Samaritana</i>	16-4	11-4
233	<i>Senhora com um menino</i>	13-4	9-4
234	<i>Christo morto</i>	10-4	14-4
235	<i>Magdalena ungindo os pés a Christo</i>	9-2	21
236	<i>A Flagelação</i>	13-4	11
237	<i>Christo em caça de Martha</i>	17-4	23-4
238	<i>Menino Jesus com a Cruz</i>	14-4	18
239	<i>Christo escarnecido pelos judeus</i>	17	13
240	<i>Flagelação</i>	15-4	11-4
241	<i>Um homem a catar-se à Luz</i>	10	7-4
242	<i>Christo com a Cruz</i>	12	9
243	<i>S. Francisco</i>	8	7
244 a	<i>} Quatro homens a fumar</i>	<i>} 9 4</i>	7-3
247			
248	<i>Senhora com um menino</i>	11	8-4
249	<i>Um avarento</i>	9-4	7-4
250	<i>Innocencia</i>	9-4	7
251	<i>Hum Tocador</i>	10	7-4
252	<i>Incendio [oitavado]</i>	11-4	11-4
253	<i>Um Paiz com caçador</i>	15	12
254	<i>“ D.º com Pescador</i>	15	12
255	<i>Familia Sagrada</i>	12-4	9
256	<i>Retrato do Marquez de Pombal</i>	12 2	9
257	<i>Ditto d’um Papa</i>	15	9-2
258	<i>Cabeça de S. Paulo</i>	12	9-7
259	<i>Ressureição de Lazaro [esboço]</i>	9	13-3
260	<i>Moizés tocando a Rocha</i>	9-4	13
261	<i>Paiz com uma fonte</i>	9-4	13
262	<i>Christo acordando os Discipulos</i>	9-4	13
263	<i>D.º Coroado d’espinhos</i>	6-6	9
264	<i>Paiz com Cavalleiros</i>	9-3	13
265	<i>Catão d’ Utica</i>	9-2	11-4
266	<i>Retrato d’uma mulber</i>	11-6	8-2
267	<i>Figuras a luz de candeia</i>	12-2	9-2
268	<i>Paiz</i>	7	11
269	<i>Joze explicando os sonhos a Faraó</i>	9-2	13
270	<i>Ditto tirado do pôço</i>	8-3	11-6
271	<i>Jogadores</i>	10-5	7-7
272	<i>Tocadores</i>	10-6	7-6
273	<i>Júpiter, e Semela</i>	8-2	11
274	<i>Cibele</i>	8-2	10-7
275	<i>Paiz</i>	8-7	6-5
276	<i>Dedalo, e Ícaro</i>	8-4	6-4

277	<i>Elijaçar</i>	7-4	6-4
278	<i>Paiz</i>	7-4	10
279	<i>Ditto</i>	7-4	10
280	<i>Cabeça de S. Pedro</i>	8-4	6-4
281	<i>Paiz</i>	6-4	8-5
282	<i>Ditto</i>	6-4	8-5
283	<i>Cabeça de rapaz</i>	8-6	8-4
284	<i>Santa Cicilia</i>	8-7	8 3
285	<i>Joze na prisão</i>	8-6	9
286	<i>Juno</i>	6-6	8-5
287	<i>Morte dos Innocentes</i>	6-5	8-5
288	<i>Magdalena</i>	7-4	5-3
289	<i>Paiz com cavalleiros</i>	7-5	5-3
290	<i>D^o D^o</i>	7-5	5-3
291	<i>Paiz</i>	6-1	8-1
292	<i>Ditto</i>	6-(?)	8-1
293	<i>Ditto</i>	5-2	7-5
294	<i>Ditto</i>	5-2	7-5
295	<i>S. João Baptista</i>	8-1	5-6
296	<i>Natividade</i>	5-2	7-1
297	<i>S. João Baptista</i>	5-5	4-3
298	<i>Cabeça de velho</i>	16-4	11-4
299	<i>S. Pedro</i>	18	14
300 a	<i>Cinco quadros cujos assumptos são = 1.º a</i>		
304	<i>Filha de Faraó encontrando Moizés no Nilo</i>	12-6	16-2
	<i>2º Varios meninos brincando com uma cabra</i>	12-4	16-3
	<i>3º David tocando arpa na presença de Saul</i>	12-6	16-4
	<i>4º Suzana no banho</i>	12-4	16-4
	<i>5º Juizo de Salomão</i>	12-4	16-4
305	<i>Sea dos Apostolos</i>		

Pinturas d'Artistas Portuguezes pedidas ao Governo por João Baptista Ribeiro, e remetidas do Depozito Geral de S. Francisco de Lisboa, as quaes entrarão no Museu Portuense em 14 de Janeiro de 1837, como consta do documento existente no archivo do mesmo Museu = A saber

N ^{os}	Assumptos	Altura	Largura
		Polegadas e Linhas	Polegadas e Linhas
1	<i>S. Paulo 1.º Eremita</i>	77	67
2	<i>S. Bruno</i>	100	65
3	<i>Senhora da Conceição</i>	53	52
4	<i>N. Snr.^a e o menino empunhando a crúz</i>	77-4	43
5	<i>Assumpção</i>	73	43-1
6	<i>S. Jeronimo</i>	61-4	34
7	<i>S. Domingos</i>	44-4	21-2

*Pinturas em Cobre, Pedra Esmalte
Porcelana Etc.*

N ^{os}	Assumptos	Altura	Largura
		Polegadas e Linhas	Polegadas e Linhas
1	Floreiro com a Assumpção	27-4	36-6
2	Ditto “ a Adoração dos Reis	27	35-7
3	Ditto “ a Fuga para o Egipto	26-5	35-5
4	Ditto “ a Circuncisão	27-4	36-5
5	Ditto “ a Apresentação	26-6	35-6
6	Ditto “ a Morte de N. Senhora	26-4	35 6
7	Paiz com a Visitação	21-1	27-3
8	Ditto A Samaritana	21	27-2
9	Ditto Christo entregando as Chaves	21-1	27-3
10	Ditto o Baptismo	21-1	27-3
11	Paiz com a Familia Sagrada	19-4	29-4
12	Ditto D. ^o D. ^o	21	27-4
13	Jepheti	25-4	32
14	Magdalena ungindo os pees a Christo	24-3	32
15	Christo entre os Ladrões	25-2	19
16	Ellevação da Cruz	24-4	20-4
17	Adoração dos Magos	25-1	18-6
18	Ditta dos Pastores	19-4	15
19	Enterro de Christo	16-6	13-4
20	S. Francisco Xavier	18-6	13-5
21	S. João pregando	18-1	15-2
22	Assumpção	19-2	14-1
23	Transfiguração	19-2	14-1
24	Christo escarnecido	16-5	12-6
25	Visitação	17-1	13-5
26	Descimento da Cruz	15-3	11-6
27	Cabeça do Baptista	10-4	14-4
28	Soledade	13-6	9-4
29	Milagre d'uma Santa Freira	12-4	10-3
30	N. Senhora, S. Luiz e S. ^o Antonio	12-3	9-2
31	N. Senhora e Santa Catharina	9-6	12-3
32	S. Francisco	14-4	13-3
33	Ditto	14-6	12-4
34	Calvario	13-3	9-2
35	N. Senhora, S. Domingos etc.	11-6	8-4
36	D. ^a e Santo Antonio	10-1	7-2
37	Familia Sagrada	13	10-6
38	Incendio de Troia	9	10-6
39	Familia Sagrada	9-3	7-3

40	<i>Santo Antonio, e o menino</i>	9	7-4
41	<i>N. Senhora, e uma Santa</i>	9-1	7-1
42	<i>Uma Santa</i>	7-4	6
44	<i>Familia Sagrada</i>	8-6	6-7
45	<i>Senhora com o menino</i>	8-2	6-2
46	<i>S Miguel</i>	8-2	6-2
47	<i>S. João Evangelista</i>	8	6
48	<i>Justas e torneios</i>	4-3	7-3
49	<i>D.^{as} D.^o</i>	4 3	7-3
50	<i>Um Paiç</i>	5-3	7-7
51	<i>Ditto</i>	5-3	7 6
52	<i>Salvador do Mundo</i>	4-2	3-1
53	<i>Nossa Senhora</i>	4-2	3-1
54	<i>O Filho Prodigio</i>	3-6	5-6
55	<i>S. Lourenço</i>	3-2	4-7
56	<i>S. João Baptista</i>	2-7	2-2
57	<i>D. Ignez de Castro[jovem]</i>	2-4	2
58	<i>Ditta D.^o como Rainha</i>	3-2	2-6
59	<i>Santa Izabel Rainha de Portugal</i>	2	1-6
60	<i>Adoração dos Magos</i>	20-4	14-2
61	<i>Descimento da Crúz</i>	19-3	14
62	<i>Adoração dos Pastores</i>	20-5	14-2
63	<i>Assumpção</i>	19-2	14
64	<i>Santo Antonio adorando o menino</i>	18-7	14-3
65	<i>N. Senhora e Santo Antonio</i>	15	12-1
66	<i>MonteCalvario</i>	14-7	11-6
67	<i>Adoração dos Pastores</i>	17-7	15-3
68	<i>Flagelação</i>	15-4	10-4
69	<i>Enterro de Christo</i>	12-6	10-2
70	<i>Natividade</i>	12-7	10-3
71	<i>Ditta</i>	12-6	9-7
72	<i>Adoração dos Magos</i>	12-6	9-7
73	<i>S. Luiz</i>	13-1	9
74	<i>Adoração dos Magos</i>	9-5	7-3
75	<i>Piedade</i>	8-2	6-2
76	<i>}Cinco Pinturas, os quatro Evangelistas</i>		
a	<i>e N. Senhora</i>	}8	6-2
80			
81	<i>Magdalena</i>	8-6	6-3
82	<i>S. Pedro [em redondo]</i>	5-6	5-6
83	<i>S. Paulo [D.^o]</i>	5-6	5-6
84	<i>Familia Sagrada</i>	5-2	4-1
85	<i>Ditta D.^a</i>	5-5	4-1
86	<i>S. Jeronimo</i>	5-2	4-4
87	<i>Familia Sagrad [redondo, pedra</i>	77-7	7-7

88	<i>Visitação</i>	9-3	12-2
89	<i>Natividade [Ouvada]</i>	6-6	4-6
90	<i>Ditta</i>	5	6-1
91	<i>Medalha de Procelana [Frederico]</i>	5-5	
92	<i>Ditta D.^a com um retrato</i>	5-5	
93	<i>Vinte e seis pinturas d' Esmalte representando a Paixão de Christo</i>		
a			
118			

Estampas Encaixilhadas

<i>N^{os}</i>	<i>Assumptos</i>	<i>Auctores</i>	<i>Gravadores</i>
1	<i>Junio Bruto</i>	<i>Lethier</i>	<i>Coquerot</i>
2	<i>Frederico [o Grande] com o seu estado maior</i>	<i>Commingham</i>	<i>Clemeus</i>
3	<i>Ditto D.^o Ditto</i>	<i>D.^o</i>	<i>D.^o</i>
4	<i>Juramento dos Horacios</i>	<i>David</i>	<i>Morél</i>
5	<i>Morte de Socrates</i>	<i>D.^o</i>	<i>Massard</i>
6	<i>A Sopa economica</i>	<i>D.ASequeira</i>	<i>G. F Queiróz</i>
7	<i>Roubo da europa</i>	<i>Paulo Veronez</i>	<i>F Reinaldo</i>
8	<i>Entrada de Christo em Jeruzalem</i>	<i>Singlton</i>	<i>Tomcenin(?)</i>
9	<i>Estatua pedestre de Frederico Grande</i>		<i>D.^{el} Berger</i>
10	<i>Cincinato</i>	<i>Barbier</i>	<i>Avril</i>
11	<i>Marco 6^o</i>	<i>Guerin</i>	<i>Blot</i>
12	<i>Offerenda a Esculapio</i>	<i>D.^o</i>	<i>Chatilon</i>
13	<i>Phedra e Hipolito</i>	<i>D.^o</i>	<i>Ag.^o Barcl</i>
14	<i>Céa dos Apostolos</i>	<i>Leonardo de Vinci</i>	<i>Ign.^o Pavo(?)</i>
15	<i>Os Pastores d' Arcadia</i>	<i>Poussin</i>	<i>Blot</i>
16	<i>Estatua Equestre de D. Joze 1^o</i>	<i>J.M. Castro</i>	<i>J.C. Silva</i>
17	<i>Marquez de Pombal</i>	<i>Vanloo Averno</i>	<i>Beauvele(?)</i>
18	<i>Ditto D.^o</i>	<i>D^o</i>	<i>D^o</i>
19	<i>A Senhora de Feligno</i>	<i>Raphael</i>	<i>N. Sobent</i>
20	<i>Judit</i>	<i>Benvenuti</i>	<i>A Rician</i>
21	<i>Verginia</i>	<i>Barbier</i>	<i>Avril</i>
22	<i>Atala</i>	<i>Gautherot</i>	<i>F. Lignon</i>

23	<i>Roubo das Sabinas</i>	<i>Poussin</i>	<i>H. Lauren</i>
24	<i>Frederico 2.º Rey da Prússia</i>	<i>Cummingham</i>	<i>D. Cuney</i>
25	<i>Catharina 2.ª Imperatriz da Russia</i>	<i>Lampi</i>	<i>J. Wather</i>
26	<i>O Sol, e Aurora</i>	<i>Guido Reni</i>	<i>Fr.º Racha</i>
27	<i>Santo Ignacio de Loyola</i>		
28	<i>Uma Caçada colorida</i>		
29	<i>Romeu e Julieta</i>		
30	<i>Temperti</i>		
31	<i>S. Francisco</i>	<i>Guido</i>	<i>Bartholos</i>
32	<i>Embarque da Jovem Grega</i>	<i>Vernet</i>	<i>Gouaz</i>
33	<i>As quatro Nottas do Banco Commercial do Porto</i>	<i>J.B. Ribeiro</i>	<i>Gerard</i>
34	<i>Allegorias desenhadas a penna por</i>	<i>Sarmiento</i>	
35	<i>Quatorze passos da Paixão de Christo</i>	<i>Benedetti</i>	
a			
48			
49	<i>O Calix, e Hortha em letra muito miuda</i>		
50	<i>Christo Crucificado com os Apostolos em volta</i>		

Estampas e Desenhos Soltos

N ^{os}	Generos	Quantidade d' Estampas	Total
1	<i>Hum grupo de Soldados por Salvador Roça</i>	49	49
2	<i>Estudos por Guercino</i>	19	19
3	<i>Paizes</i>	44	} 163
4	<i>Dittos</i>	119	
5	<i>Plantas, Cortes, Alçados, Ornatos e decorações</i>	135	} 720
6	<i>D.^{as} “ “ “ “</i>	295	
7	<i>D.^{as} “ “ “ “</i>	172	
8	<i>D.^{as} “ “ “ “</i>	118	
9	<i>Retratos e varias figuras</i>	241	241
10	<i>Composições Historicas</i>	212	} 248
11	<i>Dittas</i>	36	
12	<i>Desenhos</i>	70	70
<i>Somma</i>			1:510

Obras de Literatura, Historia, Viagens, e Artes

<i>Titulos e Autores</i>	<i>Volumes</i>	<i>Formatos</i>
<i>Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae</i> <i>Colectus et Studio Joannis Graevii</i>	19	Folio
<i>Thesaurus antiquitatum Romanorum Idem</i>	12	“
<i>Thesaurus antiquitatum Sicilia = Idem</i>	8	“
<i>Thesaurus antiquitatum Grocarum a J. Grevanio</i>	13	“
<i>Discours historiques do Vieux et nouveau testament</i> <i>Par Jacques Paurin avec figures</i>	6	“
<i>L' Antiquité expliquée et mise em figures par (?)</i>	15	
<i>Ceremonies et contumes Religieuses de tus Les pouples avec figures par Picart</i>	11	Folio
<i>Fables Choisies de La Fontaine</i>	4	“
<i>Funeral de Re D. Pietro secondo</i>	1	“
<i>Os Lusíadas, famosa edição do Morgado de Matheus</i> <i>D. Joze Maria de Souza</i>	1	“
<i>Histoire Romaine, par Cotrou et Rouilleu</i>	21	4.º
“ <i>das Empereures par Limain de Filemont</i>	6	“
<i>Troisieme Voyage de Cook</i>	4	“
<i>Voyage aox Indes Orientales, par Soumerat</i>	2	“
<i>Biographie universelle ancienne et moderne</i>	58	8.º
<i>Voyage a Surimam, par J. G. Stedman</i>	3	“
<i>Atlas d.º</i>	1	“
<i>Voyage dans Les quatre Isles principales d' Afrique</i> <i>Par Boris de Saint Vincent</i>	3	“
<i>Atlas d.º</i>	1	“
<i>Voyages des Professor Pallas</i>	8	“
<i>Atlas d.º</i>	1	“
<i>Memoires de Napoleon par Gourgout et Montholon</i>	6	“
“ “ <i>par Montholon</i>	2	“
<i>Vestigia dell Terme de Tito e Loro interne pitture</i>	1	Folio
<i>Fortification de Samuel Marolois</i>	1	“
<i>Museum oldescalum</i>	1	“
<i>As Igrejas principaes de Roma, e Architectura de Labaco</i>	1	“
<i>Architectura de Vignola</i>	1	“
<i>D.ª com a de Labacco, Arabescos, Frisos, ornatos, etc.</i>	1	“

<i>Historia Sacra de Rafael</i>	1	4. ^o
<i>Desenho do Mosteiro de S. Bento de Lisboa</i>	1	“
<i>Santos Anachorétos</i>	1	“
<i>Ammo dos dias santos por Clauber</i>	2	8. ^o
<i>Varios Santos por D.^o</i>	1	“
<i>Diccionario Italiano e Portuguez</i>	2	Folio
<i>Ditto Francez, Latino e Portuguez</i>	1	“
<i>Ditto D.^o e Portuguez</i>	1	4. ^o

Obras d' Esculptura

Estatua d' Hymeneo [pedra branca]

Um grupo pastoril [Ciscuit]

Busto do Bispo Evora [gesso]

*Objectos offerecidos ao Mosen Portuense
pelos differentes abaixo designados*

Antonio Joze Dias Guimarões

Um quadro a oleo representando N. Senhora em meditação, em dimensões ao natural, com moldura dourada

Domingos Ribeiro de Faria

Um quadro a oleo representando Euclides, em dimensões ao natural com moldura dourada

Gaspar Guerner d'Azevedo

Um quadro a oleo representando o Eterno contemplando Christo Morto, com moldura dourada

Dous retratos = a saber = o de Francisco Manoel do Nascimento, e o de João Bernardo da Rocha, a oleo e dimensões naturaes com molduras douradas

Miss Sarah Cox

Um Paiz a oleo representando uma noite de luar

João Baptista Ribeiro

Dous desenhos a bistre representando batalhas, originaes de Tempesta = um desenho à penna representando um homem ajoelhado, original d' Anibal Caracci = Dous desenhos a penna, representando a armonia eo sonno originaes de Domingos Antonio de Sequeira = O Retrato de D. Joze Maria de Souza Botelho, Morgado de Matheus, a Lapiç copiado pelo vivo por Francisco Gerard – Medalha com o retrato de Francisco Gerard feita na epocha em que dirigio as bellas gravuras dos Lusíadas na forma edição do Morgado Matheus = Dezoito folhetos (exemplares) da exposição histórica do Museo Portuense pelo offerente.

Raimundo Joaquim da Costa

Um desenho a lapis vermelho representando a familia Sagrada

João dos Santos Mendes

Dous desenhos à penna representando gados, originaes de Joaq^m Carneiro da Silva = Dous Livros d'estudos, a Lapiç por Joze Teixeira Barreto = Doze retratos de Pastores, gravados e coloridos = Calcografia della Colona Antonina.

João Nogueira Gandra

O retrato em barro do Doutor Antonio Soares d'Azevedo, modelado por João Joze Braga

João Thomaz de Carvalho e Silva

Um desenho a lapis vermelho representando um cão deitado, feito por D. Joze Maria de Souza, Morgado de Matheus obras completas de Francisco Rodrigues Lobo, um volume em folio

Ex.^{ma} Snr.^a D. Anna Emilia de Rure(?)

Um estudo feito a lapis da cabeça do mais velho dos Horacios feito à vista do quadro de M.^r David.

João Allen

Collecção de 110 medalhas de prata, Romanas com a sua classificação – cinco medalhas de prata representando = a 1.^a a Estatua Equestre de D. Joze 1.^o = a 2.^a a Cidade do Porto, e o Principe Regente = a 3.^a Clemente 14.^o expulsando os Jezuitas = 4.^a a Concórdia entre as Cortes de Portugal e de Roma = a 5.^a D. Maria 1.^a, e D Pedro 3.^o = mais uma medalha em cobre = cinco estampas com molduras douradas, representando o Conde Ugolino morrendo de fome com seus filhos = a 2.^a Abrahão expulsando Agar = a 3.^a Belisario mendigando surprehende o Rey Gelimero = a 4.^a Banho de Diana e Ninfas = a 5.^a Belisario pedindo

João Diogo Cox

Trez Estampas com molduras douradas = são os retratos de Prezidentes da Academia de Bellas Artes de Londres = a saber = Reynolds, West, e Laurence

Bernardo Luiz Fernandes Alves

Duas Estampas com molduras douradas representando a 1.^a Jupiter disfarçado em Satiro, surprehendendo Latona = a 2.^a Diana desportada pelas Ninfas = um baxo relevo em porcelana representando a maquina com que se suspendeu a Estatua Equestre de D. Joze 1.^o = um baxo relevo em porcelana com as Armas Reaes.

Pedro Teixeira de Mello

Tomblesons Thames = isto é, um volume de vistas da Tamiza ricamente gravadas e encadernadas.

Joze ElenterioBarboza de Lima
Quatro livros d'ornatos

Joze Gomes Monteiro
Obras de Gil Vicente, trez volumes = Obras de Camões; destas obras foi Edictor o Offerente e J. V. Barreto Feio

Manoel da Fonseca Pinto
Dous retratos em busto, o de S. M. J. o Duque de Bragança e o de S. M. F. a Rainha, feitos pelo Offerente

Francisco Pedro d'Oliveira e Souza
O retrato em busto do Conselheiro Joze Ferreira Borges, feito pelo offerente

Joze James Forrester
Collecção de dez Estampas Lytografadas, reprezentando vistas daCidade do Porto, desenhadas pelo offerente

João Baptista Fontana
Uma Lytografia com os retratos de S. S. Mello Fedeles Lima e Imperiaes, e uma allegoria, com moldura dourada

Eduardo Cox
Um quadro que reprezentando S. Francisco com uma cruz na mão = um pedaço de mastro da Fragata = Amelia = em que da Ilha 3.^a veio para Portugal o Duque de Bragança como Commandante em Chefe do Exercito Libertador

Antonio da Rocha Martins Furtado
Um pequeno Sanctuario de buxo contendo N. Senhora coroada e adorada por Anjos, varios Santos e inscripções

Varios objectos pertencentes ao Museu Portuense

Quatro mezas de marmore, trez destas são d'um pé e uma de dous pez e d'encortas à parede.
Um Caixão de marapenine (?) envidraçado com inscripções contendo uma almofada de veludo roxo guarneçada d'ouro sobre aqual pousa o Chapeo, e o Oculo que uzou o Invicto Duque de Bragança, durante o cerco desta Cidade do Porto, o que consta de documentos authenticados existentes no Archivo
Um caixão com guarnições de prata, que contém o estojo que guarda a espada de D. Affonso Henriques
Um estojo que contem um tinteiro de tartaruga marchetados d'ouro e madre perola, que foi do uzo de F.^r Bartholomeu dos Martires, Arcebispo de Braga.
Um traste de madeira de fora com logar para doze gavetas.
Um ditto..... "....."com quatro gavetas.
Dous dittos..... "....."com pequenas gavetas que servião para medalheiros
Uma papeleira arruinada
Uma Estante de Côro depau preto com guarnições debonze
Um altar p ntado de branco, e ouro
Uma Estante velha de castanho para ter livros
Uma Ditta de pinho desmontada
Um pedestral de madeira de fora

Dous pannos de portas do Mozeu

Doze Cortinados de cassa das Janellas da Galleria, e Duas dos quartos contendo todos cento e vinte e nove peças com todos os ornatos de madeira dourada, e escapulas de metal

Quatro talhas de louça, uma da India, e trez do Japão

Duas Jarras grandes de louça da India, com tampas tendo na frente um passaro

Duas Jarras, grandes de ditto ditto sem tampa

Quatorze dittas de diversos tamanhos, e qualidades, sendo quatro proprias de ramos artificiaes

Uma Alcatifa feita de (?) que serve no quarto contiguo à Galleria

Dous Tapetes da Janella do ditto quarto, e duas Cortinas de Ceda vermelha. Um Relogio de Parede

Pedras de marmore

N ^{os}	Qualidades	Comprimento	Largura	Altura
1	Uma de marmore vermelho com legenda Sepulch	88poleg ^s	46poleg ^s	6poleg
2	D. ^aD. ^oD. ^o	56"	37"	
3	D. ^aD. ^oBranca.....	60"	17	16"
4	D. ^aD. ^oD. ^o	61	16	15"
5	D. ^aD. ^oD. ^o	44	9.4 lin ^s	7"
6	D. ^aD. ^oD. ^o	43.4 lin ^s	9.4"	5.4 lin
7	D. ^aD. ^oD. ^o	43.4"	9.4"	5.4"
8	D. ^aD. ^oD. ^o	33.4"	9.4"	7.4"
9	D. ^aD. ^oD. ^o	29.4"	9.4"	6"
10	D. ^aD. ^oD. ^o	33.4"	9.4"	7"
11	D. ^aD. ^oD. ^o	32"	9.4"	6"
12	D. ^aD. ^oD. ^o	18"	7.4"	6"

Documentos existentes no Archivo

Oito exemplares do Decreto de 12 de Setembro de 1836.

Cópia da relação que acompanhou a primeira remessa de Pinturas d'Artistas Portuguezes, que por ordem da Secretaria d'Estado dos Negocios do Reyno se remetterão do depozito geral de S. Francisco da Cidade de Lisboa ao Ex.^{mo} Administrador Geral da Cidade do Porto para o Museu desta Cidade, com recibo do Director do Museu.

Cartas d' Eduardo Cox offerecendo parte do mastro da Corveta Amelia.

Cathalogo da collecção de medalhas romanas de prata, offerecidas ao Museu Portuense por João Allen, e Carta adjunta.

Auto Judicial da entrega do Chapeo, e Oculo de S.M.S., o Duque de Bragança dado ao Museu Portuense por sua Augusta Esposa a S. Amelia, e conduzido pelo Conselheiro Balthazar d'Almeida Pimentel.

Dous exemplares do Diario do Porto, terça feira 26 de Maio de mil oitocentos e trinta e cinco N^o 101 em papel Imperial, nos quaes se acha relatado o que ouve a este respeito.

N. B. Duas Phocas, a cobra coral, o Lacro do Brazil, tudo mencionado na relação dos offerentes, que se acha impressa na exposição histórica feita por João Batista Ribeiro, estão na Aula d'historia natural da Academia Polytechnica.

Alguns offerentes se achão inscriptos na relação impressa que se acha na = exposição historica do Museu Portuense = e se não commomoram na relação que vai neste Inventario por que não realizarão seus offerecimentos.

A commissão encarregada da recepção dos objectos constantes do Inventario retro, rubricado pelo Presidente da mesma Commissão em Laudes d' numero um a treze, declara haver recebido os mesmos d'um modo transcripto no presente documento, excepto sem entre linha, borrão, ou cousa que duvida faça, o qual vai assigna assignado por todos os ditos membros da commissão para claresa e guarda de quem compete.

Porto 6 de Julho de 1839

Joaquim Rodrigues Braga

Prezid.^e

Francisco Antonio Silva Oeirense.

Joaquim da Costa Lima Junior

João Baptista Ribeiro

Doc. 3

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Relação das Pinturas, e Productos Marítimos, que remeti ao Ill.mº Snr. João Allen em 4 de Outubro de 1837*».

<i>Relação das Pinturas e Productos Marítimos que remeti ao Excm.o Sr. João Allen em 4 de Outubro de 1837</i>		<i>Autores</i>
1	<i>Jesus no encontro de Sua Santíssima Mãe</i>	<i>Rubens</i>
2	<i>S. Francisco em Oração</i>	<i>Carache</i>
3	<i>Martyrio de S. Sebastião</i>	<i>Guido</i>
4	<i>Jesus no Horto</i>	<i>Pedro Cortona</i>
5	<i>Sacrifício de Izac</i>	<i>M. A. De Caravajo</i>
6	<i>Morte d'Abel</i>	<i>M. A. De Caravajo</i>
7	<i>Floreiro</i>	<i>Tem o Auctor</i>
8	<i>Floreiro</i>	<i>Tem o Auctor</i>
9	<i>Escada de Jacob</i>	<i>Bassane</i>
10	<i>Sara e Labam</i>	<i>Bassane</i>
11	<i>Calvário de Christo</i>	(por retocar) <i>Rubens</i>
12	<i>Naufrágio</i>	
13	<i>Batalha em desembarque</i>	
14	<i>Família Sagrada</i>	(por retocar) <i>Rafael</i>
15	<i>S. Francisco em Meditação do Crucifício</i>	
16	<i>Retrato de Família</i>	
17	<i>Família Sagrada</i>	<i>Copia</i> <i>Rafael</i>
18	<i>Venus e Cupido</i>	
19	<i>Floreiro</i>	<i>Machado Portuguese</i>
20	<i>Floreiro</i>	<i>Machado Portuguese</i>
21	<i>Sonho de S. Joze</i>	<i>Frederic Barroche</i>
NB. Estes três últimos quadros, estão em meu poder para retocar N.ºs 19,,20,,21,,		
<i>Segue</i>		
<i>Hum Caixaão com productos marítimos</i>		
<i>Hum Baixo-relevo em madeira feito em 1570</i>		<i>João Dorfe</i>

1	<i>Família Sagrada (Cópia em Roma por Fosquini)</i>	Rafael
2	<i>Anunciação (Cópia em Roma por Taborda)</i>	Masucci discípulo de Carlos Marati Carlos Marati
3	<i>S. Jerónimo (Cópia em Roma por Taborda)</i>	Luca Cambiagio
4	<i>S. Bruno (Cópia em Roma por Fosquini)</i>	
5	<i>S. Maria Magdalena (Cópia em Roma por Taborda)</i>	F. Mazzola
6	<i>Queda de S. Paulo (Cópia de Taborda)</i>	J. Cortois
7	<i>Mariscos</i>	
8	<i>Productos Marítimos</i>	Adrian Stalbano
9	<i>Ruínas antigas</i>	Adrian Stalbano
10	<i>S. Sebastião (Cópia em Roma por Taborda)</i>	
11	<i>Loc, lamentado na Prisão pela filha</i>	Taborda
12	<i>Alagoria ao Snr D. João 6º pintada em hum Teto do Palácio d'Ajuda</i>	Taborda
13	<i>Triunfo da Victoria pintada no Paço d'Ajuda</i>	Taborda
14	<i>Alagoria da chegada ao Snr D. João 6º ao Rio de Janeiro (Esboçeto)</i>	Taborda
15	<i>Esboçeto da pintura de hum Teto da Salla do Palácio d'Ajuda</i>	Taborda

Estes dois Esboçetos N.ºs 14 e 15 ficarão em meu Poder para Restaurar. Assim como os N.ºs 19, 20 e 21 anteriores.

Doc. 4

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «*Lista das Pinturas que remeti em 11 de Julho de 1838*».

<i>Lista das Pinturas que remeti em 11 de Julho de 1838</i>		
N.		
1	<i>Jesus Cristo desfalecido nos Braços dos Anjos</i>	<i>Coregio</i>
2*	<i>D. Nuno Alves Pereira (8 CMP) Cópia</i>	<i>Henrique Pintor de Sua Magestada</i>
	<i>N – 2-*Original está em o Rio de Janeiro</i>	<i>No Rio de Janeiro</i>
3	<i>Nossa Senhora com o Menino</i>	<i>Porta Salviati</i>
4	<i>Paisagem (?)</i>	<i>Brenberg (?)</i>
5	<i>Descanço de huns Caçadores</i>	<i>Poelenbourg (?)</i>
6	<i>S.^{to} António pintado em Cobre</i>	<i>Cópia de Samaurgo (?) Lusitano</i>
7	<i>Assumpção de N. S.^{ora} Cópia de Carlos Marati</i>	
8	<i>Praia</i>	<i>J Breughel</i>
9	<i>Batalha</i>	<i>Jq Coutrois</i>
10	<i>S. Sebastião</i>	<i>Ticiano</i>
11	<i>N. Senhora</i>	<i>Taborda</i>
12	<i>Rainas de</i>	<i>Poiter</i>
13	<i>Rainas de</i>	<i>Poiter</i>
14	<i>Morte de S. José primeira maceira</i>	<i>Sequeira</i>
15	<i>Feloreiro Cópia</i>	<i>Romana</i>
16	<i>S.^{to} António e N. S.^{ra}</i>	<i>Morillo</i>
	<i>17 Esboceto Alagoria ao S. D. João 6º</i>	<i>Taborda</i>
	<i>18 Esboceto Alagoria ao S. D. João 6º</i>	<i>Taborda</i>
	<i>19 Felores Jose Machado</i>	<i>Lisbonense</i>
	<i>20 Felores Jose Machado</i>	<i>Lisbonense</i>
<i>N. 21 – não tem (?), é S. José ou o Senhor que (?) entre mulheres.</i>		

Doc. 5

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS - FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO
(MNSR/ FMMP): «Quadros comprados por J. Allen a D.»

Quadros comprados por J. A. a D.

*A Rainha Margarida (original do F.^{co}
Vieira Portuense.....)* 192\$000

*A Marinha pelo m.^{mo} no estilo de Verné
feita em Roma* 130\$000

*4 cabeças, sendo 3 p. 1.^o d.^o e 1 pelo João
Baptista Ribeiro.....* 192\$000

Bambochata Flamengo..... 120\$000

4 Paisagens..... 96\$000

*Retrato do Marquez de Pombal por João
Fran.^{co} Guim.^{es}.....* 48\$000

778\$000

6 Fruteiros grandes..... 58\$000

2 Floreiras grandes..... 86\$400

Familia Sagrada..... 28\$800

S. Jeronimo e outro..... 14\$400

965\$600

Doc. 6

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «Representações [de pintura]», assinadas por Joaquim Rafael, José da Cunha Taborda e Caetano Ayres de Andrade.

	Representações	Autores	Escolas
1	Jesus Cristo na Assão de o Sepultarem	Julio Sezar Porencini	Lombarda
2	S.t. ^a Anna com N. Senr. ^a no Regaço (505)	Joao Ant. ^o Glama	Romana
3	Huma Troina q mostra a Constancia o seo Juram. ^{to} (656)	Dito Glama	Romana
4	Dedalo pondo as Azas a Icaro		Romana
5	Esboço Academico hum dos Filhos de Remulo (390)		Franceza
6	David Copia	Goarcino	Lombarda
7	Heradias Copia	Goarcino	Lombarda
8	Morte do St. ^o Estêvão	Andre Saque	Romana
9	Roinas de Edificios	Lucatel	
10	Roinas de Edificios	Lucatel	
11	Estudo Academico	Taborda	Romana
12	Alagoria feita a Jonot	Sequeira	Escola sua
13	Cleópatra	Salavator Roza	Romana
14	Esboço de St. ^a Patornilha	Goarcino	Lombarda
15	Flores e Frutos		
16	Abaraon falando com os Anjos	Paulo Barones	Veneziana
17	Historia PORTUGUEZA Tiro em D. Joao 4 ^o	Cunha Taborda	Portugueza
18	Assumpção de N. Senr. ^a	Legeres	Flamenga
19	Frutos e Flores	Freitas	Portugueza
20	Abrão falando com os Anjos		
21	Nascimento de S. Joao Batista	Trabizani	Romana
22	N. Senr. ^a com o Menino no Regaço dormindo	Trabizani	Romana
23	Retrato d' Trone Retratista da Snr. ^a D. Maria 1. ^a		
24	Productos Naturaes, Maritimos	Subleyras	
25	Flores	Batista	
26	Flores	Batista	
27	Retrato d'Hospitaleiro fundador do Hospital d'olanda	Copia feita por Joaq.m Rafael	Portugueza
28	Aparição de Jesus Cristo a Madalena	Caracxe	Bolonhes
29	Bamboscata de hum dos Filhos de Tanieres	Tanieres	
30	Felores	Ignorace	
31	Felores		
32	A Imagem de N. Snr. ^a com hum grupo de St. ^{os} em veneração	Velasques	Hespanha
33	Paizagem	Peliman	Frances
34	Paizagem	Peliman	Frances
35	Jesus Cristo Pintura em Cobre		Flamengo
36	N. Snr. ^a Contemplando em Jesus Cristo pintura em cobre	Schut	Flamengo
37	Nascimento de Cristo pintura em cobre	Theodoro Rombouts	Flamengo

38	Banquete de hum Nobre	Cheron	Frances
39	Memoria Ent ... Bondade		Lombarda
40	Huma Lebre	Saiter	Estudo do natural
41	Flores		
42	Difurk Negociante Frances Academico de Pintura em Roma e França	Peregine	Italiana
43	Abondancia do Comercio	Quilhares	
44	Liberalidade	Quilhares	
45	N. Snr. ^a com o Menino	Rafaelinho	Bolloner
46	Combate Nabal	Roxa	Portugues
47	N. Snr. ^a com o Menino ao Colo	Pompeo Batoni	Romana
48	Retrato de hum Nobre		Vandik
49	Retrato do Architeto de Luís 18		Francesa
50	Caçadas de Animaes	Valentim	Flamengo
51	Caçadas de Animaes	Valentim	Flamengo
52	Bamboxata	Caravajo	Flamengo
53	Retrato de Cazes Pintor de Luís 14		de Rizo
54	S.ta Maria Madalena no Dezerto	Travizani	Italiana
55	S. Remualdo Pregando	Salvator Roza	Romana
56	Repolhos Sabolas	Roxa do Serviço de D. Joao5º	Portuguesa
57	Gorazes Alhos	Dito	D.ta
58	S. Joao Pregando		
59	S. Pedro	Pedro Alexandrino	Portuguesa
60	Venos Copia	Ticiano	Veneziano
61	Esboço	Salvator Roza	
62	Bamboxata	Caravajo	Flamengo
63	Paizagem	Domg. ^{os} Fran. ^{co} Vieira	Piliman
64	Jesus Cristo com Madalena	Rubens	Flamengo
65	S. Joze com o Menino no Colo	Bento Coelho	Estudou em Hespanha
66	Paizagem na qual representa Tobias		Escola do Pussin
67	S. Joze		
68	Retrato de Leopoldo	Pompeo Batoni	
69	Pintura em Cobre Nascim. ^{to} de Cristo	Denis Calvart	Flamengo
70	S. Joao Baptista	Francisco Vieira	D'Alvano
Joaquim Rafael Joze da Cunha Taborda Caetano Ayres de Andrade			

Doc. 7

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (A.D.P.): PSS JA, Mç. 1, Carta de Carlos Sala a João Allen propondo-lhe a venda de um quadro por 200 000 reis, datada de 13 de Junho de 1840.

Ill.^{mo} Snr.

Tendo eu dois sujeitos, que do Quadro que me offerecem duzentos mil reis estou pronto a vendello; quando BD.^a S.^a o queira comprar por este preço faço gosto de preferilo, e quando não queira fazer o obsequio de mo remetello pelo portador. Aproveito esta ocasião para com maior estime protestarme.

De Caça

13 de Junho de 1840

*De BD.^a S.^a Ill.^{ma}
Muito Att.^o Sen.^{or} e Creado
Carlos Sala*

Doc. 8

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JA., Mç. 1, Recibo de pintura por Manuel Miguel da Silva. Porto, datado de 25 de Março de 1841.

Levo do Ill.^{mo} Snr. Joao Allen 2 Feloreiros a 14400

<i>Cada hum.....</i>	<i>28800</i>
<i>2 Paisagens a 9200.....</i>	<i>36400</i>
<i>1 d.^a Pequena 4800.....</i>	<i>4800</i>
<i>2 Taboas (?) com pequenos 4800</i>	<i>9600</i>
<i>2 Bambochatas de Tanieres 28800</i>	<i>57600</i>

Porto 25 de M.^ç de 1841 hum

Manuel Miguel da Silva

Doc. 9

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «Remeça das Pinturas que remeti ao Ill.mº Snr. João Allen», datada de 1 de Junho de 1841.

<i>Primeira Remeça de Abril 23 - 1841</i>		<i>Autores</i>
1	<i>Retrato de Goarchino</i>	<i>Goarchino</i>
2	<i>Esboçeto clacico</i>	<i>Carlos Morati</i>
3	<i>Casta Sozana</i>	<i>Teciano</i>
4	<i>Dois Apostolos</i>	<i>Lanfranco</i>
5	<i>Sonho de S. Joze</i>	<i>Escola Romana</i>
6	<i>Feloreiro</i>	<i>Desconhecido</i>
7	<i>Feloreiro</i>	<i>Deconhecido</i>
8	<i>Santa Margarida de Cortona</i>	<i>Aparício portoguez</i>
9	<i>Repouso de Cristo ultimo trabalho de</i>	<i>Taborda</i>
10	<i>Feloreiro</i>	<i>Baptista</i>
11	<i>Martírio de hum Bispo</i>	<i>Escola Romana</i>
12	<i>Hum St.º curando os Infermos</i>	<i>d.ª Romana</i>
13	<i>Os filhos que hubrigarão aos Pais</i>	<i>d.ª Romana</i>
14	<i>Fruteiro</i>	
15	<i>Hum templo gotico</i>	<i>Peter naif</i>
16	<i>Repouzo de huma Caçada</i>	<i>Flamengo</i>
17	<i>Huma Alagoria p.ª hum tecto</i>	<i>Belucher</i>
18	<i>Retrato de Felipe 3º</i>	<i>Portoguezza</i>
19	<i>Retrato de Perçonagem antiga</i>	<i>d.ª</i>
20	<i>Diferentes Mariscos</i>	<i>Flamengo</i>
21	<i>Retrato de D. Carlos filho de Felipe 3º</i>	<i>Portoguezza</i>
22	<i>Retrato de hum homem Romano em boa Vida</i>	<i>Taborda</i>
23	<i>Hum ermitão</i>	<i>Taborda</i>
24	<i>Batalha</i>	<i>Vergonbone</i>
25	<i>Fruteiro</i>	<i>Nani</i>
**		
27	<i>Aves e frutos</i>	<i>Nani</i>
28	<i>Retrato de D. Joao 4º</i>	<i>Escola Portoguezza</i>
29	<i>Paizagem</i>	<i>d.ª d.ª</i>

30	N. Senhora da Gloria	
31	Santa Rita em Contemplação	Escola Portuguesa
	Segunda Remeça	recebida
32	Hum S. Francisco	Camobine
33	Oito medalhas de Biscuit	Herculano
	Coarta	remeça
	diogo terceira	
33	Fabula	Rubens
34	Fabula	Rubens
35	Paizagem	Flamenga
36	Paizagem	Flamenga
37	Batalha	desconhecida
38	Batalha	d. ^a
43	5 esbocetos deve	Salvator Roza
44	Fruteiro	Nani
45	Feloreiro	Nani
46	Feloreiro	Freitas Portuguese
47	Peixes na Riveira	Freitas e Rafael
48	Paizagem	Flamenga
49	Paizagem	Flamenga
50	Nossa Senhora	
51	Nascimento	Escola d' Alvano
	Coarta remeça	
52	Fabula	d. ^a Romana
53	d. ^a	d. ^a Romana
54	P. ^e Eterno	Gran Vasco
55	Ecce Hommo	d. ^o
56	Nossa Senhora	Escola de Gran Vasco
57	d. ^a d. ^a	d. ^a d. ^a
58	Hum filosofo	Escola Romana
59	Retrato de Goarchino	Escola Romana
60	Santo Brites	Sequeira Portug. ^{es}
	Em 1 de Junho de 1841	
	Remeti pelo Hiato dos Povoa — 4 estatuas de geço	
	compradas ao italiano Paulet	
26	Retrato da Mulher de Felipe 3º	Portuguesa
**		

Doc. 10

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JA, Mç. 1, Carta de Joaquim Cardoso Villa Nova dirigida a F. A. Silva Oeirense solicitando informação sobre pintura.

Ill.^{mo} Sr.

Mando pedir a V S.^a por m.^{to} fabor = se me manda escrito/ em um papel os nomes dos autores da quellas. 4./ pinturas que eu lbe vendi.

Ill.^{mo} Sr. João Allen = que/ vem a Ser = 1º S. Gregorio, = 2ª S. João, = 3ª = ex votos/ afiar na Roca, = 4ª = a Companheira da dita =; isto/ he por que João Allen, anda a juntar os autores de/ todas as pinturas e falta estes que esquecerão./ he este o fabor que tenbo a pedir. / Sou de V S.^a m.^{to} atento.

Joze Cardozo Victoria

Anexo à carta, resposta de Silva Oeirense:

S. Gregorio, e S. João são da Escolla Espa/ nhola, não me lembro os autores, os 2 ulti/ mos da Historia de Ercules, sei de facto, / q. são de Daniel Sayter.

Doc. 11

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP): PSS JÁ, Mç. 1, Papel com anotação a tinta sobre a compra de seis quadros do *Filho Pródigo* em cobre, ao Procurador José Fonseca da Costa Guimarães.

Nas 6 pinturas do filho Prodigio sobre/ cobre compradas ao Procurador Joze Fonseca/ da Costa Guimarães = tinha na do Ban/ quete = António Pinto (?) 1808/ e na da volta p.^a casa do Pay/ tinha o m.^{mo} nome e a era 1735 ou 1785 ou 1795 – e tudo/ parecia feito com pena de avestruz.

Doc. 12

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – FUNDO DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO (MNSR/ FMMP): «Catalogo das Pinturas expostas na Galeria do Museo Allen», datada do Porto em 1844 (cópia).

Lista das Pinturas e seus Autores

**N.B. Vide Página*

**Os Paines marcados assim tem o nome do seu autor*

**m quer dizer q. he pinta^{do} sobre madeira e P sobre pano e C sobre cobre e P sobre o papel e m sobre marfim.*

Número do Painel	Número do Catalogo	Objectos que representam os quadros	Autores ou Escolhas
1		Sonho de S.José	Frederic Baroche
2		Martyrio de hum Bispo	Romana
3		Flores e Frutas	*Joao F. Ferreira
4		O Senhor morto	
5		Paisagem com gados	
6		Paisagem com gados	
7		Família Sagrada	André Sacchi
8		N.Senhora contemplando J.Christo	Schut
9		Paisagem, Architectura	
10		Esbochetto cláSico	Carlos Marati
11		Uma figura	Salvador Rosa
12		Flores e frutas	
13		Paizagem com família Nobre	
14		Scena Campestre – Dança	G. Coques
15		Paizagem com gados	Roza de Tivoli
16		S.André - Apostolo	Romana
17			
18		Frutas	Arrellano
19		Frutas	Valentim
20		Flores	
21		S.José	Valentim
22		Flores	
23		Frutas	
24		S.Gregonio	Ribera (o Hespanholetto)
25		= Apostolo	Romana
26		= Apostolo	Romana
27		Chegada de Jacob à mesopotamia	BalSano
28		Banquete dos Deuses: as bodas de Pelleo	Rubens
29		Estratagema de Jacob	BalSano

30	S. Pedro = Apostolo	Romana
31	Familia nobre jogando	Rombouts
32	Menino dormindo	Franceza
33	Tempestade no mar	*Pillement
34	Banquete de huma família	Cheron
35	Paizagem com vista de mar	*Pillement
36	Juramento de huma Vestal	Cades
37	Vista de mar	*Pillement
38	Scena de luar sobre hum rio	
39	Interior de huma Cathedral	F. Galibibina?
40	Nossa Senhora, menino e S. José	Cades
41	Vista de Mar	*Pillement
42	Batalha	Falconi
43	Bamboxata: merenda	Flamenga
44	D. Nuno Alvares Pereira	
45	Batalha	Falconi
46	Naufragio	*Pillement
47	S. Phellippe	
48	Paisagem	Boucher
49	Flores e Frutas	Arellano
50	Retrato de huma menina	
51	Cabeça de S. João Baptista	
52	Retrato de hum jovem	*
53	Flores	Marg. ^a Caf
54	Marquez de Pombal	*
55	S. Sebastião (Martirio de)	Guido Reni
56	Herodias	Guercino
57	N. Senhora com um grupo de Santos	Velasques
58	S. António em adoração ao menino Jesus	Joaq. ^m Rafael
59	Frutas	
60	Vaso com flores	
61	Batalha	
62	Ermitão	
63	Bamboxata – Dentista d’Aldeia	Flamenga
64	Combates entre huma nau Ingleza e huma Franceza	*
65	Retrato de huma Georgiana	Vieira portuense
66	Paizagem	
67	N. ^a Senhora com o menino Jesus	*A.C.R.A
68	Paizagem	Vandermen
69	Guerreiros antigos	Salvador Rosa
70	Mulher asiática com menino ao colo	Salvador Rosa
71	Pastore	Copia de S. Rosa
72	O senhor no horto	Pedro Cortona
73	A Pintura	Salvador Rosa
74	Guerreiro com lança	Salvador Rosa
75	O senhor morto nos braços de N. ^a Senhora (esboço)	
76	Floreiro	Marg. ^a Caf

77	Bamboxata (Cirurgião)	Domingos Pereira
78	Frutas	Desconhecido
79	Uma Vista do Rio Douro e barco com vinho	
80	Família Sagrada	
81	A Fuga de Margarida d'Anjou rainha d'Inglaterra	Vieira Portuense
82	S.Francisco penitente em oração	A. Carrache
83	Vista de mar (Navio Hollandez)	A Goubeau
84	Paisagem	Vanderner
85	Uma Venus	Ticiano
86	Tentação de S. Antonio	F.Petitol
87	Família Nobre	F.Petitol
88	Musica e Poesia	D.Zampieri
89	Retrato de uma Georgiana	Vieira Portuense
90	Reconciliação de D.Affonso com um Pai D.Denys	J. da Cunha Taborda
91	Paisagem	Escolha Flamengo
92	Família Sagrada	Pedro Perugino
93	Paisagem	E.Flamengo
94	Fruteiro	
95	S.João Baptista	Hespanholetto
96	S.Lucas (Esboço)	Cades .
97	A ceia (Esboço)	Cades .
98	Evangelista	Cades .
99	Uma pintora	
100	Fruteiro	
101	Fruteiro	
102	Ruínas	
103	Dalila atraídoando Sansão	Vieira Lusitano
104	Queda do Senhor e encontro com NoSa Senhora	Rubens
105		Vieira Lusitano
106	Cabeça de Mulher	
107	Ruínas	
108	Guerreiros	Salvador Rosa
109	Guerreiros	Salvador Rosa
110	S. José com o menino	
111	Amores voando	
112	Latona e os lavradores convertidos em rãs	Vieira Portuense
113	Um almirante	Vandyk
114	Interior d'uma cattedral archi gothica	Peternefs
115	Retrato de Cazes pintor de Louis XIV	Rigo
116	Vista de mar, pescadores, etc.	J.Vernet
117	Adoração dos Pastores	
118	Bamboxata amorosa	Delerive
119	Memória, entendimento e vontade	Taborda
120	Família Sagrada	
121	Paisagem	F.Bouchen
122	Paisagem	F.Bouchen
123	Queda de S.Paulo	Taborda

124		Floreiro com frutas	
125		Morte de St. ^a Petronilla	Guercino
126		Alegoria ao commercio	Joaquim Rafael
127			Romana
128		Floreiro	Baptista
129		Africano com arco	Salvador Rosa
130		O senhor pregado na cruz	
131		Paisagem com gados	Rf Tivoli
132		Paisagem com gados	Peres Sierra
133		Paisagem, com barcos “rio douro”	
134		Paisagem com gados	Peres Sierra
135		Paisagem, Architectura e Ruinas	
136		Nascimento de Christo	Theodoro Rombout
137		Sansão matando Goliath	Dom. ^{os} José Vieira
138		Musicos	Carreno
139		Família Sagrada	Sequeira
140		S ^{ta} Maria Magdalena	
141		Fruteiro	
142		Vendedor de Caça	Deconhecida
143		Paisagem	
144		Adoração do menino Jesus pelos pastores	
145		S. Philippe Neri, e flores	
146		Batalha	
147		Vista de mar	Vanuden
148		Paisagem	Vanuden
149		Batalha	
150		Christo Pregando	Sequeira
151		Familia Sagrada	
152		Caça morta	
153		Democrates	Joaquim Rafael
154		Retrato em miniatura de huma princeza	
155		Familia sagrada	
156		Batalha	Tholedo
157		Amores voando	
158			
159		Paisagem com gados (a pastel)	*Pillement
160		Apresentação no templo	
161		Paisagem	
162		Sacrificio de Isaac	Caravagio (M. Angelo da)
163		Retrato de Coney	
164		Retrato de Christo	
165		Christo partindo pão	D. ^{os} Franc. ^o Vieira
166		NoSa Senhora com o menino	
167		St. ^a Anna com NoSa Senhora ao colo	
168		Morte de Abel	Caravagio (M. A. da)
169		Nascimento de Christo	
170		Paisagem	

171	Ribeira de peixe	
172	Deposição do Senhor no tumulto	Corregio
173	Batalha Naval	
174	Batalha
175	Caças mortas	*J.Vonck
176	Retrato de mulher	
177	Uma cabeça de homem	
178	Retrato de uma miniatura	
179		
180	Retrato	
181	Retrato de Senador Romano	
182	Retrato antigo	
183	Caças mortas	*J.Vonck
184	Assumpção de NoSa Senhora	Seghers
185	Retrato de Daniel Seghers (pintor)	Joaq. ^m Rafael
186	Sonho de S.José	
187	Um carmelita	Joaq. ^m Rafael
188	Flores	
189	Retrato de Philippe III	
190		
191	Baco e Faunos	Rubens
192	Nascimento de Christo	
193	Familia Sagrada	
194	Paisagem com gado	
195	Christo crucificado	Vieira Portuense
196	Alexandre, Apelles e a escrava	
197	Bamboxata	Inglesa
198	S. ^{ta} Rita em contemplação	
199	Paisagem (a pastel)	*Pillement.
200	Paisagem	F.Boucher
201	Familia Sagrada	
202	Familia Sagrada	Batoni
203	O senhor no horto	Teciano
204	Peixes na Ribeira	Freitas J. ^m Rafael
205	Frutas e caça	Arellano
206	Flores	
207	Retrato da Senhora em trages de mascara	J.Cespedes
208	Cabeça de Ermitão	
209	Assumpção de NoSa Senhora	
210	Retrato de um almirante	J.Alfaro
211	Retrato de uma dama juntando flores	Vandik
212	Paisagem com gados	
213	O Senhor morto	
214	Santa	
215	NoSa Senhora e o menino	
216	S.Francisco penitente recebendo as chagas	Camuchine
217	Familia Sagrada	

218	N.Senhora com o menino	
219	Santa Brites	Sequeira
220	Retrato em miniatura de Fornarina	
221	Naufrágio (a pastel)	*Pillement
222	S. Sebastião	Taborda
223	Alegoria a Napoleon	Joaq. ^m Rafael
224	Hercules e Heufana	
225	Reposição de Christo no tumulto	Caravagio (M.A. da)
226	Roubo de Janira	
227	Cabeça de um velho	
228	Evangelistas	Lanfranco
229	Bodas de Bacho	
230	Susana	Teciano
231		
232		
233	(Esboço) S.Lucas	
234	Companhia de Ladrões	
235		J.B.Ribeiro
236	Astrologo	J.Wildens
237	Um retrato em miniatura	Desconhecido
238	Paisagem	F.Boucher.
239	Um retrato em miniatura	
240	Bamboxata (Jogadores)	Flamenga
241	Retrato em miniatura	
242	Paisagem	F.Boucher
243	Retrato	
244	Advogado	J.Wildens
245		J.B.Ribeiro
246	Uma lebre morta (Estudo do natural)	Saiter
247	Esboço de NoSa Senhora da Conceição	Joaq. ^m Rafael
248	NoSa Senhora	
249	Cabeça de Christo	
250	S ^{ta} . Anna tendo noSa Senhora no regaço	J.A. Glama
251	Trone, retratista de D.Maria I	
252	Cleopatra mordida pela aspide	Salvador Rosa.
253	Frutas	Arellano .
254	Baptismo de Christo	
255	Monte Calvario crucificação (esboço)	Rubens
256	Vendedor de vinho	
257	Família (cantores)	Coques
258	Retrato	
259	O Senhor prezo à columna	Dominiquino
260	Paisagem, Vista de mar	Vanuden
261	Paisagem, Vista de mar	Vanuden
262	Os judeos croando o Senhor de espinhos	Dominiquino
263	Batalha	Tholedo
264	Bamboxata	Caravagio

265	Retrato em miniatura	
266	Paisagem	*Pillement
267		
268	Bamboxata	Caravagio
269	Familia Sagrada	
270		
271	Caças mortas	
272	Estudo de 4 cabeças de vivo	Cades
273	Familia Sagrada	
274	Bacco (estudo académico)	Taborda
275	Familia Sagrada	Rafael d'Urbino
276	A.S.S.Trindade	Gran Vasco
277	David com a cabeça de Goliath na mão	Copia de Guercino
278	Cabeça	
279		
280	Batalha	
281	Bamboxata (Jogadores)	Largellière
282	Ruínas	
283	Sonho de S.Jeronimo	Guercino
284	Ruínas	
285	Frutas	
286	S.Pedro	
287	NoSa Senhora	
288	Frutas e um coelho	Arelliano
289	Flores	Dos. Fanc ^{co} . Vieira
290	Venus e Cupido	
291	Flores	Dos. Fanc ^{co} . Vieira
292	Frutas	Arellano
293		Taborda
294	S.José, menino Jesus e S.João	
295	Retrato de uma Dama	J. Rigout
296		
297	Escolha de meninas em Roma	*Bombelli
298		. Padrão
299	Alegoria para um tecto	Belucher
300	Jesus Christo com Magdalena	Rubens
301	Ruínas e Vista de mar	Lucatel
302	Caçada de	Valentim
303	O Calvario	
304	Caçada de	Valentim
305	Ruínas	Lucatel
306	Retrato de	
307	um cão	Rocha
308	Cabeça de Christo	Gran Vasco
309	Galegos cozinhando	
310	Retrato de D.Miguel	J.B.Ribeiro
311	Frutas e flores	

312	Cabeça de S.Jerónimo	Taborda
313	Frutas e flores	
314		
315	Cabeça de	
316	Paisagem	*Pillement.
317	Retrato de	
318	Encontro de Christo com a NoSa Senhora (Esboço)	Joaq ^m . Rafael
319	Cabeça de N ^a .Senhora	
320	S.António	Joaq ^m . Rafael
321	NoSa Senhora	
322	S.João pregando no deserto	Cavalucci
323		Rubens
324	Dedalo pondo as asas a Icaro	Carlos Cignani
325	NoSa Senhora com o menino	Rafael
326	Martirio de S.Bartholomeu	Simão Robet
327	Caças mortas	
328	Velho rezando	*G. Nog. Veneto
329		Camuchine
330	Ecce Homo	Grand Vasco
331	Paisagem	Dos.F. ^{co} Vieira
332		Romana
333	Retrato de D.João VI quando cazou	Vieira Portuense
334		
335	Retrato de D.Charlotta Joaquina q ^{do} cazou	Vieira Portuense
336	NoSa senhora com o menino	
337	Paes	
338		
339	S. Sebastião	Teciano
340		Rubens
341	Morte de S. Estevão	Andre Saque
342	NoSa Senhora	
343	Nosa Senhora	
344	Retrato de huma princeza	
345	Diana no Banho	Camuchine
346	Mathematico	*G. Nog. Veneto
347	Caças mortas	
348	Paisagem	Dos.F. ^{co} Vieira
349	Paisagem	Dos.F. ^{co} Vieira
350	Paisagem (Africa)	
351	Paisagem com Architectura	Lucatel
352	Paisagem (Porto de mar)	
353	Flores	Dos.F. ^{co} Vieira
354	Christo partindo o pão	
355	Flores	Dos.F. ^{co} Vieira
356	Tempestade no mar	*
357	Productos maritimos	Subleiras
358		

359		Retrato	
360		Coro dos capuchinhos	*Bombeli
361		Retrato	Vandik
362		S.Philippe	
363			Cades
364		Batalha	Vergonhone
365		Paisagem	Taborda
366		Gurazes, alhos etc.	*Rocha
367		O menino Salvador do mundo	
368		Repolhos e Seboilas	*Rocha
369		Descanço (subterrâneo) de Caçadores	Taborda
370		Lotte e suas filhas	Romana
371		O menino brincando	Ingleza
372		Emblema de um rio	
373		Caça morta e uma rapoza	
374			Joaq. ^m Rafael
375		N. ^a Senhora	
376		(esboço) academico	David

Doc. 13

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO – CASA TAIT (CMP/ CT): *Espólio de Vitorino Ribeiro*, Documento de avaliação de Pintura, por João Batista Ribeiro, datado de 30 de Novembro de 1849.

* Existe uma cópia no ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DO PORTO (A.H.M.P.): 1178, *Inventário do Museu Portuense*.

O abaixo assignado, nomeado pelo Conselho de Familia e Allen para avaliador das pinturas do Museu Allen, tendo medido e examinado 599 pinturas com as respectivas molduras que lhe foram presentes e as quaes aqui descreve pela mesma ordem numerica em que as vio no dito Museu, e bem assim a materia em que estão pintadas, assumpto que representão, nomes de seus autores, certos ou por elle presumiveis; cumpre por esta forma os dictamos de suas convicções: em firmeza e validade do que dito he assigna o encerramento desta descripção e avaliação que servira para todos os effeitos em Direito necessarios: Declara outrosim que os valores dos quadros que ha no Museu Allen feitos pelo avaliador e por elle pintados para Francisco Ramos de Queiroz vão aqui avaliados pelo Snr. Manoel Jose Carneiro, e mais algum, sem que eu intervesse de maneira alguã nessa avaliação que delles fizerão.

1	<i>Sonho de S. José</i>	
	<i>53 1/2 pollegadas alto por 42 pollegadas de largo = panno</i>	<i>19\$200</i>
2	<i>Martirio de St.º Erasmo</i>	
	<i>35 1/2 pollegadas alto por 27 pollegadas de largo = panno</i>	<i>4\$800</i>
3	<i>Flores e fructas = José Fr.º Ferreira</i>	
	<i>31 1/2 pollegadas alto por 24 pollegadas largo = panno</i>	<i>24\$000</i>
4	<i>Deposição de Christo</i>	
	<i>26 pollegadas de alto por 31 pollegadas de comprido = panno</i>	<i>7\$200</i>
5	<i>Paiz com gado</i>	
	<i>11 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de comprido = panno</i>	<i>1\$200</i>
6	<i>Paiz com gado</i>	
	<i>11 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de comprido = panno</i>	<i>1\$200</i>
7	<i>Esboço de retrato de mulher</i>	
	<i>23 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = panno</i>	<i>9\$600</i>
8	<i>Nossa Senhora contemplando o Menino</i>	
	<i>8 pollegadas de alto por 6 pollegadas de largo = cobre</i>	<i>2\$400</i>
9	<i>Paizagem com Architectura</i>	
	<i>31 1/2 pollegadas de alto por 45 pollegadas de comprido = panno</i>	<i>72\$000</i>
10	<i>O giro do Sol e da Lua á vista dos 12 meses do anno, esboço</i>	
	<i>35 1/2 pollegadas de alto por 27 pollegadas de largo = panno</i>	<i>62\$000</i>
11	<i>Figura de homem, copia de Salvador Rozza</i>	
	<i>5 pollegadas de alto por 3 pollegadas 2 linhas de largo = panno</i>	<i>\$960</i>

12	<i>Flores e fructas</i> 26 pollegadas alto por 35 pollegadas de comprido = panno	12\$000
13	<i>Entretenimento campestre</i> 9 pollegadas alto por 7 pollegadas de largo = panno	1\$600
14	<i>Bambochata</i> 9 1/2 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$600
15	<i>Paiz com gados</i> 26 1/2 pollegadas de alto por 4 pollegadas de comprido = panno	72\$000
16	<i>Apostolo copiado de Piazzetta</i> 14 1/2 pollegadas alto por 11 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
17	<i>Apostolo copiado de Piazzetta</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 11 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
18	<i>Fruteiro</i> 37 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de largo = panno	84\$600
19	<i>Fruteiro</i> 11 1/2 pollegadas alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$880
20	<i>Floreiro</i> 12 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = panno	3\$000
21	<i>S. José e o Menino</i> 13 1/2 pollegadas de alto por 10 pollegadas de largo = panno	1\$440
22	<i>Floreiro</i> 12 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = panno	3\$000
23	<i>Fruteiro</i> 11 1/2 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$880
24	<i>S. Ambrozio</i> 36 pollegadas de alto por 27 pollegadas de largo = panno	14\$400
25	<i>Apostolo copiado de Piazzetta</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 11 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
26	<i>Apostolo copiado de Piazzetta</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 11 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
27	<i>Chegada de Jacob à Mesopotâmia</i> 32 pollegadas de alto por 44 pollegadas de comprido = panno	9\$600
28	<i>Bodas de Peleo</i> 71 pollegadas de alto por 84 1/2 pollegadas de comprido = panno	84\$600
29	<i>Estratagema de Jacob</i> 32 pollegadas de alto por 44 pollegadas de comprido = panno	9\$600
30	<i>Apostolo copiado de Piazzetta</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 11 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400

31	<i>Scena Familiar</i>	
	16 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de comprido = cobre	28\$800
32	<i>Um menino junto de uma menina que dorme</i>	
	12 pollegadas de alto por 9 pollegadas de largo = panno	24\$000
33	<i>Um naufragio, copiado de Pillement</i>	
	7 pollegadas de alto por 9 pollegadas 2 linhas de comprido = folha flandres	2\$400
34	<i>Um homem e uma mulher á mesa</i>	
	7 pollegadas de alto por 9 pollegadas de comprido = taboa	9\$600
35	<i>Uma marinha = original de Pilement</i>	
	22 1/2 pollegadas de alto por 34 pollegadas de comprido = panno	38\$400
36	<i>Juramento de uma vestal = esboceto original de Cades</i>	
	9 pollegadas de alto por 12 pollegadas de comprido = panno	24\$000
37	<i>Uma marinha, copiada de Pillement</i>	
	7 pollegadas de alto por 9 pollegadas 2 linhas de comprido = folha flandres	2\$400
38	<i>Paiz, vista de luar</i>	
	16 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = taboa	2\$880
39	<i>Interior de uma cathedral</i>	
	15 pollegadas de alto por 20 pollegadas de comprido = cobre	48\$000
40	<i>Nossa Senhora, o Menino e S. José = esboceto original de Cades</i>	
	13 1/2 pollegadas de alto por 9 1/2 pollegadas de largo = panno	24\$000
41	<i>Marinha, original de Pillement</i>	
	18 1/2 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de comprido = panno	24\$000
42	<i>Batalha, original de Falconi</i>	
	16 pollegadas de alto por 23 1/2 pollegadas de comprido = panno	38\$400
43	<i>Uma merenda, original de escola flamenga</i>	
	8 pollegadas 6 linhas de alto por 7 pollegadas de largo = taboa	100\$000
44	<i>Retrato de homem, traje do 15° ou 16° seculo</i>	
	10 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = taboa	19\$200
45	<i>Batalha, original de Falconi</i>	
	16 pollegadas de alto por 23 1/2 de comprido = panno	38\$400
46	<i>Naufragio, original de Pillement</i>	
	18 1/2 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de comprido = panno	24\$000
47	<i>S. Philippe Neri</i>	
	7 1/2 pollegadas de alto por 5 pollegadas 2 linhas de largo = cobre	4\$800
48	<i>Paizagem</i>	
	3 1/2 pollegadas de alto por 6 pollegadas de comprido = taboa	\$480
49	<i>Flores e frutas</i>	
	27 pollegadas de alto por 35 1/2 pollegadas de comprido = panno	12\$000

50	Retrato de menina 13 pollegadas de alto por 9 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
51	Cabeça de S. João Baptista 14 pollegadas de alto por 18 pollegadas de comprido = panno	\$480
52	Retrato de um jovem 13 pollegadas de alto por 9 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
53	Flores 27 1/2 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de comprido = panno	9\$600
54	Marques de Pombal = copiado a oleo por João Francisco dos Guimarães 30 pollegadas de alto por 37 1/2 pollegadas de comprido = panno	9\$600
55	Martirio de S. Sebastião, copiado de Wan-Dick 67 pollegadas de alto por 53 1/2 pollegadas de largo = panno	72\$000
56	Herodiada com a cabeça de S. João 45 pollegadas de alto por 34 pollegadas de largo = panno	36\$000
57	Nossa Senhora com um grupo de Santos 11 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 6 linhas de largo = cobre	14\$400
58	St.º Antonio adorando o Menino Jesus = Joaquim Rafael 9 1/2 pollegadas de alto por 6 1/2 pollegadas de largo =	1\$440
59	Frutas 6 pollegadas de alto por 7 1/2 pollegadas de comprido = taboa	\$240
60	Vaso com flores 27 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de largo = panno	38\$400
61	Batalha 7 1/2 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de comprido = panno	14\$400
62	Ermitão, tampa de caixa de tabaco 3 pollegadas de diametro	\$960
63	Um dentista 11 pollegadas de alto por 14 1/2 ditas de comprido = taboa	1\$920
64	Combate entre duas naus, Inglesa e Francesa 11 pollegadas de alto por 16 pollegadas de comprido = cobre	4\$800
65	Cabeça de mulher = copia por Vieira Portuense 16 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
66	Paizagem 22 1/2 pollegadas de alto por 19 pollegadas de largo = panno	28\$800
67	Nossa Senhora com o Menino Jesus = A.C.R.A. 25 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de largo = panno	36\$000
68	Paizagem 32 pollegadas de alto por 26 1/2 pollegadas de largo = panno	19\$200

69	<i>Guerreiros antigos = copiados de Salvador Roça</i>	
	4 1/2 pollegadas de alto por 3 pollegadas de largo = panno	\$960
70	<i>Mulher com um menino ao colo = copiado de Salvador Roça</i>	
	5 pollegadas de alto por 3 pollegadas de largo = panno	\$960
71	<i>Pastor, copiado de Salvador Roça</i>	
	7 1/2 pollegadas de alto por 4 1/2 pollegadas de largo = panno	\$980
72	<i>O Senhor no horto</i>	
	36 1/2 pollegadas de alto por 48 1/2 pollegadas de comprido = panno	14\$400
73	<i>A Pintura, copiada de Salvador Roça</i>	
	4 1/2 pollegadas de alto por 3 pollegadas de largo = panno	\$960
74	<i>Guerreiro com lança, copiado de Salvador Roça</i>	
	5 pollegadas de alto por 3 pollegadas de largo = panno	\$980
75	<i>O Senhor morto nos braços da Virgem</i>	
	6 pollegadas de alto por 4 1/2 de largo = panno	1\$600
76	<i>Floreiro</i>	
	27 1/2 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de comprido = panno	9\$600
77	<i>Um cirurgião = Domingos Pereira de Carvalho</i>	
	10 1/2 pollegadas de alto por 12 pollegadas de comprido = panno	\$480
78	<i>Frutas</i>	
	12 pollegadas de alto por 16 1/2 de comprido = panno	7\$200
79	<i>Um barco do Douro com pipas = Joaquim Rafael</i>	
	10 1/2 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de comprido = papelão	2\$400
80	<i>Familia Sagrada</i>	
	34 1/2 pollegadas de alto por 29 1/2 pollegadas de largo = taboa	19\$200
81	<i>A fuga de Margarida de Anjou = original de Vieira Portuense</i>	
	45 1/2 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de largo = panno	72\$000
82	<i>S. Francisco em oração, copiado de Cigoli</i>	
	69 1/2 pollegadas de alto por 50 pollegadas de largo = panno	150\$000
83	<i>Marinha com um navio holandes = A. Goubeau</i>	
	23 pollegadas de alto por 29 pollegadas de comprido = panno	24\$000
84	<i>Paisagem</i>	
	32 pollegadas de alto por 26 1/2 pollegadas de largo	19\$200
85	<i>Venus e um homem tocando órgão, copiado de Ticiano</i>	
	5 pollegadas 2 linbas de alto por 8 1/2 pollegadas de comprido = taboa	9\$600
86	<i>Tentação de St.º Antão</i>	
	6 pollegadas de alto por 8 pollegadas de comprido = cobre	3\$600
87	<i>Scena Familiar</i>	
	28 pollegadas de alto por 31 1/2 pollegadas de comprido = cobre	62\$000

88	<i>Musica e Poesia, talvez de Dominichino</i> 23 pollegadas alto por 17 1/2 pollegadas de largo = panno	96\$000
89	<i>Cabeça de mulher = copia por Vieira Portuense</i> 16 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
90	<i>Reconciliação de D. Affonso com seu Pai D. Dinis = José da Cunha Taborda</i> 29 pollegadas de alto por 37 pollegadas de comprido = panno	14\$400
91	<i>Paizagem</i> 9 pollegadas de alto por 12 pollegadas de comprido = taboa	9\$600
92	<i>Familia Sagrada</i> 7 1/2 pollegadas de alto por 5 1/2 pollegadas de largo = cobre	7\$200
93	<i>Paizagem</i> 9 pollegadas de alto por 12 pollegadas de comprido = taboa	9\$600
94	<i>Fruteiro</i> 32 pollegadas de alto por 25 pollegadas de largo = panno	48\$000
95	<i>S. João Baptista</i> 35 1/2 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de largo = panno	14\$400
96	<i>S. Lucas, esboceto original de Cades</i> 9 1/2 pollegadas de alto por 6 pollegadas de largo = panno	12\$000
97	<i>A Ceia, esboceto original de Cades</i> 10 pollegadas de alto por 36 pollegadas de comprido = panno	48\$000
98	<i>Evangalista, esboceto original de Cades</i> 9 1/2 pollegadas de alto por 6 pollegadas de largo = panno	12\$000
99	<i>Uma pintora</i> 34 pollegadas de alto por 26 pollegadas de largo = panno	14\$400
100	<i>Fruteiro</i> 31 pollegadas de alto por 25 pollegadas de largo = panno	48\$000
101	<i>Fruteiro</i> 6 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas de comprido = panno	2\$400
102	<i>Ruinas</i> 22 pollegadas de alto por 8 pollegadas de largo = panno	1\$920
103	<i>Dalila atraçoando Sansão</i> 36 pollegadas de alto por 49 pollegadas de comprido = panno	33\$000
104	<i>O encontro de Nosso Senhor e Nossa Senhora, copiado de Vandick</i> 81 pollegadas de alto por 61 pollegadas de largo = panno	200\$000
105	<i>Moises afugentando os pastores</i> 35 pollegadas de alto por 48 1/2 pollegadas de comprido = panno	33\$600
106	<i>Cabeça de mulher</i> 7 pollegadas 3 linha de alto por 6 pollegadas 2 linhas de largo = panno	3\$600

107	Ruínas 22 pollegadas de alto por 8 pollegadas de largo = panno	1\$920
108	Guerreiro, copiado de Salvador Roça 4 pollegadas 5 linhas de alto por 3 pollegadas 2 linhas de largo = panno	\$960
109	Guerreiro, copiado de Savador Roça 4 pollegadas 5 linhas de alto por 3 pollegadas 2 linhas de largo = panno	\$960
110	S. Jose com o Menino 4 pollegadas 6 linhas alto por 3 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	\$480
111	Amores voando 3 pollegadas de alto por 3 1/2 pollegadas de comprido = panno	\$480
112	Latona e os lavradores metamorfoseados em rãs = D. ^{os} Franc. ^o Vieira 32 1/2 pollegadas de alto por 51 pollegadas de largo = panno	48\$000
113	Um almirante 18 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	38\$400
114	Interior de uma Cathedral 17 pollegadas de alto por 28 1/2 pollegadas de comprido = taboa	72\$000
115	Retrato de homem 16 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de largo = panno	24\$000
116	Marinha com pescadores = copiado de Vernet por Vieira Portuense 26 pollegadas de alto por 34 1/2 pollegadas de comprido = panno	72\$000
117	Adoração dos pastores 8 1/2 pollegadas de alto por 6 1/2 pollegadas de largo = cobre	14\$400
118	Um amolador, um militar com uma rapariga = Delerive 6 1/2 pollegadas de alto por 5 pollegadas de largo	7\$200
119	Memoria, entendimento e vontade 7 1/2 pollegadas de alto por 5 pollegadas 6 linhas de largo = cobre	38\$400
120	Familia Sagrada 9 pollegadas de alto por 7 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
121	Paiçagem 10 pollegadas de alto por 15 1/2 pollegadas de comprido = folha flandres	3\$600
122	Paiçagem 10 1/2 pollegadas de alto por 14 pollegadas de comprido	4\$800
123	Conversão de S. Paulo = Jose da Cunha Taborda 24 pollegadas de alto por 31 pollegadas de comprido = panno	7\$200
124	Flores e frutas 34 1/2 pollegadas de alto por 25 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
125	Morte de St. ^a Petronilla = copiado de Guercino 36 1/2 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de largo = panno	9\$600

126	<i>Allegoria ao Commercio = Joaquim Rafael</i>	
	8 1/2 pollegadas de alto por 10 pollegadas de comprido = papelão	1\$600
127	<i>Christo, copiado de Piazzetta</i>	
	14 1/2 pollegadas de alto por 10 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
128	<i>Floreiro</i>	
	26 1/2 pollegadas de alto por 32 1/2 pollegadas de comprido = panno	12\$000
129	<i>Africano com arco, copiado de Salvador Rosa</i>	
	4 pollegadas 6 linhas de alto por 3 pollegadas 1 linha de largo = panno	\$960
130	<i>O Senhor pregado na cruz, a Virgem o Evangelista e a Magdalena</i>	
	34 pollegadas de alto por 25 1/2 pollegadas de largo = panno	72\$000
131	<i>Paizagem com gados</i>	
	26 1/2 pollegadas de alto por 45 pollegadas de comprido = panno	72\$000
132	<i>Paizagem com gados</i>	
	6 1/2 pollegadas de alto por 8 pollegadas de comprido = panno	2\$400
133	<i>Paizagem com barco, do Douro com pipas Joaquim Rafael</i>	
	7 1/2 pollegadas de alto por 11 pollegadas de comprido = papelão	2\$400
134	<i>Paizagem com gados</i>	
	6 1/2 pollegadas de alto por 8 pollegadas de comprido = panno	2\$400
135	<i>Paizagem com Architectura e ruinas = original</i>	
	31 1/2 pollegadas de alto por 45 pollegadas de comprido = panno	72\$000
136	<i>Nascimento de Christo</i>	
	9 pollegadas 1 linha de alto por 6 pollegadas 6 linhas de largo =	4\$800
137	<i>David matando Goliath</i>	
	30 pollegadas de alto por 54 1/2 pollegadas de comprido = panno	96\$000
138	<i>Musicos</i>	
	29 1/2 pollegadas de alto por 38 pollegadas de comprido = panno	14\$400
139	<i>Familia Sagrada</i>	
	28 pollegadas de alto por 20 pollegadas de largo = panno	4\$800
140	<i>St.º Maria Magdalena</i>	
	27 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de largo = panno	4\$800
141	<i>Fruteiro</i>	
	32 pollegadas de alto por 45 pollegadas de comprido = panno	48\$000
142	<i>Vendedor de caça</i>	
	35 pollegadas de alto por 29 pollegadas de largo =	4\$800
143	<i>Gente nobre preparando-se para a caça</i>	
	47 pollegadas de alto por 59 pollegadas de comprido = panno	150\$000
144	<i>Adoração dos pastores</i>	
	41 pollegadas de alto por 28 1/2 pollegadas de largo = cobre_	28\$800

145	<i>Flores tendo no centro S. Ignacio de Loyola entre anjos</i> 38 pollegadas de alto por 27 pollegadas de largo = taboa	120\$000
146	<i>Batalha</i> 8 1/2 pollegadas de alto por 6 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
147	<i>Marinha</i> 2 1/2 pollegadas de diametro = taboa	\$960
148	<i>Paisagem</i> 2 1/2 pollegadas de diametro = taboa	\$960
149	<i>Batalha</i> 8 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
150	<i>A moeda de Cesar = Esboceto original de Sequeira</i> 12 1/2 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de comprido = panno	62\$000
151	<i>A Familia Sagrada</i> 10 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de comprido = cobre	9\$600
152	<i>Tordo morto</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 10 pollegadas de largo = taboa	14\$400
153	<i>Democrito = Joaquim Rafael</i> 2 pollegadas de diametro	1\$200
154	<i>Retrato de mulher a oleo com ponto pequeno</i> 2 1/2 pollegadas de alto por 2 pollegadas de largo	\$480
155	<i>Familia Sagrada</i> 10 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = cobre	14\$400
156	<i>Batalha</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 29 1/2 pollegadas de comprido = panno	24\$000
157	<i>Amores voando</i> 3 pollegadas 6 linhas de alto por 4 pollegadas 1 linha de comprido = panno	\$480
158	<i>St.^a Martir</i> 7 1/2 pollegadas de alto por 5 1/2 pollegadas de largo = cobre	1\$200
159	<i>Paisagem com gados a partir = Pillement</i> 27 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de comprido	28\$800
160	<i>Apresentação no templo</i> 31 pollegadas de alto por 9 pollegadas de largo = taboa	14\$400
161	<i>Paisagem</i> 8 pollegadas de alto por 10 1/2 pollegadas de comprido = panno	7\$200
162	<i>Sacrifio de Isaac</i> 37 pollegadas de alto por 53 pollegadas de comprido = panno	48\$000
163	<i>Retrato de Coney, agoado em papel</i> 4 pollegadas de alto por 3 pollegadas de largo	2\$400

164	<i>Cabeça de Christo</i> 8 pollegadas de alto por 6 pollegadas 2 linhas largo = cobre	4\$800
165	<i>Christo no Castello de Emaus</i> = Domingos Franc. ^o Vieira 59 pollegadas de alto por 49 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
166	<i>Nossa Senhora com o Menino</i> 5 1/2 pollegadas de alto por 4 pollegadas de largo = cobre	9\$600
167	<i>St.^a Anna com Nossa Senhora</i> 8 pollegadas 2 linhas de alto por 6 pollegadas 3 linhas de largo = cobre	4\$800
168	<i>Morte de Abel</i> 37 pollegadas de alto por 53 pollegadas de comprido = panno	48\$800
169	<i>Nascimento de Christo</i> 31 pollegadas de alto por 9 pollegadas de largo = taboa	14\$400
170	<i>Paizagem</i> 8 pollegadas de alto por 10 1/2 pollegadas de comprido = panno	7\$200
171	<i>Beiramar com feira de peixe</i> 40 pollegadas de alto por 59 1/2 pollegadas de comprido = panno	48\$000
172	<i>Deposição de Christo no tumulo</i> 37 pollegadas de alto por 59 1/2 pollegadas de comprido = panno	150\$000
173	<i>Batalha naval</i> 40 pollegadas de alto por 59 1/2 pollegadas de comprido = panno	38\$400
174	<i>Batalha</i> 25 1/2 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de comprido	72\$000
175	<i>Aves mortas</i> 23 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = taboa	19\$200
176	<i>Retrato de mulher</i> 1 1/2 pollegadas de alto por 1 pollegada 1 linha de largo = cobre	\$960
177	<i>Cabeça de homem, tampa de caixa</i> 3 pollegadas 3 linhas de diametro	1\$200
178	<i>Retrato de homem</i> 2 pollegadas 2 linhas de alto por 1 pollegada 6 linhas de largo = cobre	4\$800
179	<i>Scena Familiar, tampa de caixa</i> 3 pollegadas 3 linhas de diametro	1\$200
180	<i>Retrato de Dama</i> 2 1/2 pollegadas de alto por 2 pollegadas de largo = cobre	4\$800
181	<i>Cabeça de velho, tampa de caixa</i> 3 pollegadas 2 linhas de diametro	1\$200
182	<i>Retrato de homem</i> 1 pollegada 6 linhas de alto por 1 1/2 pollegada de largo = cobre	3\$200

183	<i>Aves mortas</i>	
	23 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = taboa	19\$200
184	<i>Assumpção de Nossa Senhora</i>	
	25 1/2 pollegadas de alto por 32 pollegadas de comprido = cobre	24\$000
185	<i>Retrato de Daniel Seghers</i>	
	13 1/2 pollegadas de alto por 9 pollegadas 3 linhas de largo = panno	\$960
186	<i>Sonho de S. Jose</i>	
	14 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
187	<i>Um esboceto do quadro do Carmo = Joaquim Rafael</i>	
	12 pollegadas de alto por 10 pollegadas de largo = panno	2\$400
188	<i>Flores</i>	
	46 pollegadas de alto por 34 pollegadas de largo = panno	19\$200
189	<i>Retrato de homem com a ordem de Tosão de ouro</i>	
	25 pollegadas de alto por 19 pollegadas de largo = panno	14\$400
190	<i>Cephalo e Procris</i>	
	26 pollegadas de alto por 32 pollegadas de comprido = panno	12\$000
191	<i>Baccho e Faunos</i>	
	26 pollegadas de alto por 31 pollegadas de comprido = panno	38\$400
192	<i>Nascimento de Christo</i>	
	12 pollegadas de alto por 9 pollegadas de largo = cobre	2\$400
193	<i>Nossa Senhora e o Menino, S. Thiago e uma Santa</i>	
	34 pollegadas de alto por 47 pollegadas de comprido = panno	38\$400
194	<i>Paizagem com gados, original</i>	
	34 pollegadas de alto por 46 1/2 pollegadas de comprido = pann	72\$000
195	<i>Christo crucificado = Vieira Portuense</i>	
	49 pollegadas de alto por 36 pollegadas de largo = panno	200\$000
196	<i>Alexandre, Apelles e Camparfre (?)</i>	
	46 pollegadas de alto por 37 pollegadas de largo = panno	19\$200
197	<i>Um Lord ingles pedindo voto a um caseiro</i>	
	18 pollegadas de alto por 22 pollegadas de comprido = panno	14\$400
198	<i>Uma religiosa adorando Jesus Christo crucificado</i>	
	23 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	19\$200
199	<i>Paizagem a pastel = original de Pillement</i>	
	24 pollegadas de alto por 34 pollegadas de comprido =	48\$000
200	<i>Paizagem</i>	
	4 pollegadas de alto por 6 1/2 pollegadas de comprido = taboa	1\$440
201	<i>Familia Sagrada</i>	
	10 1/2 pollegadas de alto por 8 pollegadas 6 linhas de largo = cobre	14\$400

202	<i>Familia Sagrada</i>	
	12 1/2 pollegadas de alto por 9 1/2 pollegadas de largo = cobre	28\$800
203	<i>O Senhor no horto</i>	
	34 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de largo = panno	33\$600
204	<i>Peixes</i>	
	28 pollegadas de alto por 41 pollegadas de comprido = panno	19\$200
205	<i>Frutas e caça</i>	
	27 1/2 pollegadas de alto por 36 pollegadas de largo = panno	38\$400
206	<i>Flores</i>	
	46 pollegadas de alto por 34 pollegadas de largo = panno	19\$200
207	<i>Retrato de mulher em traje de mascara</i>	
	19 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = panno	19\$200
208	<i>Cabeça de Ermitão</i>	
	18 1/2 pollegadas de alto por 15 pollegadas de largo = panno	14\$400
209	<i>Assumpção de Nossa Senhora</i>	
	8 pollegadas 6 linhas de alto por 7 pollegadas 1 linha de largo = cobre	1\$920
210	<i>Retrato de um almirante</i>	
	38 pollegadas de alto por 32 pollegadas de largo = panno	72\$000
211	<i>Retrato de uma dama pintando flores</i>	
	52 pollegadas de alto por 37 pollegadas de largo = panno	48\$000
212	<i>Paisagem com gados</i>	
	33 1/2 pollegadas de alto por 46 1/2 pollegadas de comprido = panno	72\$000
213	<i>O Senhor morto</i>	
	9 pollegadas de alto por 7 pollegadas de largo = taboa	1\$440
214	<i>Santa Margarida de Cortona</i>	
	9 pollegadas de alto por 7 pollegadas de largo = cobre	2\$400
215	<i>Nossa Senhora e o Menino</i>	
	11 1/2 pollegadas de alto por 8 pollegadas 6 linhas de largo = taboa	\$480
216	<i>S. Francisco penitente recebendo as chagas</i>	
	35 1/2 pollegadas de alto por 26 1/2 pollegadas de largo = panno	120\$000
217	<i>Familia Sagrada</i>	
	6 pollegadas de alto por 4 pollegadas 6 linhas de largo = cobre	12\$000
218	<i>Nossa Senhora com o Menino</i>	
	8 pollegadas de alto por 6 pollegadas 1 linha de largo = cobre	\$960
219	<i>Santa Brites</i>	
	8 pollegadas 5 linhas de alto por 7 pollegadas 3 linhas de largo = cobre	19\$200
220	<i>A Fornarina em miniatura</i>	
	2 pollegadas 7 linhas de diametro	9\$600

221	<i>Naufragio a pastel = original de Pillement</i>	
	24 pollegadas de alto por 34 pollegadas de comprido	48\$000
222	<i>S. Sebastião, copiado de Guido por Taborda</i>	
	22 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	7\$200
223	<i>Allegoria á morte de Napoleão = Joaquim Rafael</i>	
	23 pollegadas de alto por 32 pollegadas de comprido = panno	4\$800
224	<i>Hercules e Omphale</i>	
	43 1/2 pollegadas de alto por 60 1/2 pollegadas de comprido = panno	57\$800
225	<i>Deposição de Christo</i>	
	65 1/2 pollegadas de alto por 44 1/2 pollegadas de largo = panno	72\$000
226	<i>Roubo de Dejanira</i>	
	43 1/2 pollegadas de alto por 60 1/2 de comprido = panno	57\$600
227	<i>Cabeça de velho tampa de caixa</i>	
	3 1/2 pollegadas de diametro	1\$200
228	<i>Dom Evangelista</i>	
	43 pollegadas de alto por 58 1/2 pollegadas de comprido = panno	38\$400
229	<i>Bodas de Baccho</i>	
	36 1/2 pollegadas de alto por 48 pollegadas de comprido = taboa	38\$400
230	<i>Susana e os Velhos = copia de Guido</i>	
	41 pollegadas de alto por 52 pollegadas de comprido = taboa	48\$000
231	<i>Um velho no ar com dous meninos</i>	
	9 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 6 linhas de largo = panno	\$720
232	<i>A amizade</i>	
	9 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 6 linhas de largo = panno	\$720
233	<i>S. Lucas, esboço</i>	
	13 1/2 pollegadas de alto por 9 pollegadas 2 linhas de largo = panno	3\$600
234	<i>Corpo de guarda</i>	
	18 pollegadas de alto por 25 1/2 pollegadas de comprido = taboa	28\$800
235	<i>Cabeça de mulher = copia por Vieira Portuense</i>	
	16 1/2 pollegadas de alto por 12 pollegadas 6 linhas de largo = panno	28\$800
236	<i>Astrologo</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = panno	28\$800
237	<i>Retrato a oleo em ponto pequeno</i>	
	4 pollegadas de alto por 3 pollegadas 5 linhas de largo	24\$000
238	<i>Paiçagem</i>	
	4 pollegadas 2 linhas de alto por 6 pollegadas 1 linha de comprido = taboa	1\$440
239	<i>Retrato a oleo em ponto pequeno</i>	
	2 pollegadas 7 linhas de alto por 2 pollegadas 2 linhas de largo = cobre	2\$400

240	<i>Jogadores</i>	3 1/2 pollegadas de alto por 5 1/2 pollegadas de comprido = cartão	4\$800
241	<i>Retrato a oleo em ponto pequeno</i>	2 1/2 pollegadas de alto por 2 pollegadas de largo = cobre	1\$920
242	<i>Paizagem</i>	4 pollegadas 1 linha de alto por 6 pollegadas 5 linhas de comprido = panno	1\$440
243	<i>Retrato de homem a oleo em ponto pequeno</i>	3 pollegadas de alto por 2 pollegadas 2 linhas de largo = cobre	1\$920
244	<i>Advogado</i>	17 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = panno	28\$800
245	<i>Cabeça de mulher, copiado de Vieira Portuense por João Baptista Ribeiro</i>	16 1/2 pollegadas de alto por 12 pollegadas de largo = panno	19\$200
246	<i>Uma lebre morta</i>	18 pollegadas de alto por 23 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
247	<i>Nossa Senhora da Conceição = esboceto de Joaquim Rafael</i>	11 pollegadas de alto por 5 pollegadas 6 linhas de largo = panno	1\$440
248	<i>Nossa Senhora</i>	8 pollegadas 3 linhas de alto por 6 pollegadas 6 linhas de largo = cobre	\$960
249	<i>Cabeça de Christo</i>	7 pollegadas 6 linhas de alto por 6 pollegadas 3 linhas de largo = folha flandres	\$960
250	<i>St.^a Anna com Nossa Senhora no regaço = G. A. Glama</i>	31 pollegadas de alto por 23 pollegadas de largo = panno	24\$000
251	<i>Retrato de homem</i>	30 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
252	<i>Cleopatra mordida pela aspide</i>	31 pollegadas de alto por 26 pollegadas de largo = panno	72\$000
253	<i>Frutas</i>	27 pollegadas de alto por 36 pollegadas de comprido = panno	38\$400
254	<i>Baptismo de Christo</i>	35 pollegadas de alto por 29 pollegadas de largo = panno	19\$200
255	<i>Elevação de Christo na crus = copia de Rubens</i>	41 1/2 pollegadas de alto por 62 pollegadas de comprido = panno	38\$400
256	<i>Vendedor de vinho</i>	35 pollegadas de alto por 29 pollegadas de largo = panno	7\$200
257	<i>Cantores</i>	14 pollegadas de alto por 19 pollegadas de comprido = cobre	38\$400
258	<i>Retrato de homem</i>	11 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = taboa	4\$800

259	<i>Flagelação de Cristo</i> 10 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = panno	96\$000
260	<i>Paizagem vista de mar</i> 3 1/2 pollegadas de diametro = taboa	\$960
261	<i>Paizagem vista de mar</i> 3 1/2 pollegadas de diametro = taboa	\$960
262	<i>A coroação de espinhos</i> 10 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = panno	96\$000
263	<i>Batalha</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 29 pollegadas de comprido = panno	57\$600
264	<i>Bambochata</i> 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$600
265	<i>Retrato a oleo em ponto pequeno =</i> 2 1/2 pollegadas de alto por 2 pollegadas de largo = cobre	\$960
266	<i>Paizagem a pastel = original de Pillement</i> 28 pollegadas de alto por 37 pollegadas de comprido	28\$800
267	<i>Retrato de homem a oleo em ponto pequeno</i> 3 pollegadas de alto por 2 pollegadas 2 linhas de largo = taboa	\$960
268	<i>Bambochata</i> 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	9\$600
269	<i>Floreiro com a Familia Sagrada no centro</i> 41 1/2 pollegadas de alto por 47 pollegadas de comprido = panno	120\$000
270	<i>Isaac abençoando Jacob</i> 41 1/2 pollegadas de alto por 47 pollegadas de comprido = panno	19\$200
271	<i>Caça morta e um gallo vivo</i> 29 1/2 pollegadas de alto por 43 pollegadas de comprido = panno	38\$400
272	<i>Estudo de quatro cabeças = esboço original de Cades</i> 27 pollegadas de alto por 36 pollegadas de comprido = panno	28\$800
273	<i>Familia Sagrada</i> 37 1/2 pollegadas de alto por 27 pollegadas de largo = panno	9\$600
274	<i>Baccho estudo academico = Taborda</i> 33 pollegadas de alto por 23 pollegadas de largo = panno	4\$800
275	<i>Familia Sagrada</i> 41 1/2 pollegadas de alto por 32 1/2 pollegadas de largo = taboa	28\$800
276	<i>A. S. S. Trindade</i> 52 pollegadas de alto por 34 pollegadas de largo = taboa	14\$400
277	<i>David com a cabeça de Goliath na mão = copiado Guercino</i> 44 pollegadas de alto por 35 pollegadas de largo = panno	14\$400

278	<i>Cabeça de mulher</i> 17 pollegadas de alto por 12 pollegadas de largo = panno	4\$800
279	<i>Apostolo copiado de Piazzetta</i> 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
280	<i>Batalha</i> 8 pollegadas 2 linhas de alto por 14 pollegadas de comprido = panno	18\$400
281	<i>Jogadores</i> 25 pollegadas de alto por 23 pollegadas de largo = taboa	72\$000
282	<i>Ruinas</i> 23 1/2 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = panno	24\$000
283	<i>Sonho de S. Jeronimo = copia de Guercino</i> 17 pollegadas de alto por 19 1/2 pollegadas de comprido = panno	28\$800
284	<i>Ruinas</i> 23 1/2 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
285	<i>Frutas e Flores</i> 21 1/2 pollegadas de alto por 33 1/2 pollegadas de comprido = panno	38\$400
286	<i>S. Pedro</i> 11 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
287	<i>Nossa Senhora</i> 17 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
288	<i>Frutas e um coelho</i> 35 1/2 pollegadas de alto por 48 pollegadas de comprido = panno	28\$800
289	<i>Flores = Domingos Francisco Vieira</i> 17 pollegadas de alto por 13 pollegadas de largo = panno	2\$400
290	<i>Venus e Cupido</i> 23 pollegadas de alto por 28 pollegadas de comprido = panno	4\$800
291	<i>Flores = Domingos Francisco Vieira</i> 17 pollegadas de alto por 13 pollegadas de largo = panno	3\$400
292	<i>Frutas</i> 35 1/2 pollegadas de alto por 48 pollegadas de comprido = panno	28\$600
293	<i>D. Joao 4º na procissão de Corpus Christi = Taborda</i> 33 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de largo = panno	7\$200
294	<i>S. Jose o Menino Jesus e S. João</i> 23 pollegadas de alto por 20 pollegadas de largo = panno	\$960
295	<i>Amor e Psyche</i> 23 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$600
296	<i>Retrato de mulher com veio e cajado =</i> 51 pollegadas de alto por 40 1/2 pollegadas de largo = panno	19\$200

297	<i>Escola de meninas em Roma = Bombelli</i>	
	62 pollegadas de alto por 50 1/2 pollegadas de largo = panno	96\$000
298	<i>Retrato de homem vestido de caçador = A. Padrão</i>	
	51 pollegadas de alto por 40 1/2 pollegadas de largo = panno	19\$200
299	<i>Allegoria para um tecto = Belucher</i>	
	27 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	24\$000
300	<i>Christo com a Magdalena</i>	
	22 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	4\$800
301	<i>Ruínas e vista de mar</i>	
	22 pollegadas de alto por 37 pollegadas de comprido = panno	19\$200
302	<i>Caçada de Renna</i>	
	44 pollegadas de alto por 18 pollegadas de comprido = panno	7\$200
303	<i>O calvario</i>	
	15 pollegadas de alto por 12 pollegadas de largo = cobre	28\$800
304	<i>Caçada de veado</i>	
	14 pollegadas de alto por 18 pollegadas de comprido = panno	7\$200
305	<i>Ruínas</i>	
	22 pollegadas de alto por 37 pollegadas de comprido = panno	19\$200
306	<i>Retrato de militar Allemão</i>	
	19 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo =	4\$800
307	<i>Um cão</i>	
	23 1/2 pollegadas de alto por 19 pollegadas de largo = panno	4\$800
308	<i>Cabeça de Christo</i>	
	9 1/2 pollegadas de alto por 7 1/2 pollegadas de largo = taboa	\$960
309	<i>Fruteiro</i>	
	15 1/2 pollegadas de alto por 20 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$920
310	<i>Retrato de D. Miguel = J. B. Ribeiro</i>	
	30 pollegadas de alto por 22 pollegadas de largo = panno	28\$800
311	<i>Frutas e flores</i>	
	24 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de largo = panno	7\$200
312	<i>Cabeça de S. Jeronimo =</i>	
	23 1/2 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	7\$200
313	<i>Frutas e flores</i>	
	24 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de largo = panno	7\$200
314	<i>Retrato de molher com cajado</i>	
	24 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de largo = taboa	7\$200
315	<i>Retrato de homem</i>	
	15 pollegadas 3 linhas de alto por 12 pollegadas 3 linhas de largo = panno	9\$600

316	<i>Paisagem copiada de Pillement</i>	
	7 1/2 pollegadas de alto por 9 1/2 pollegadas de comprido = panno	2\$400
317	<i>Retrato de um pintor</i>	
	30 1/2 pollegadas de alto por 37 pollegadas de comprido = panno	57\$600
318	<i>Encontro de Christo e Nossa Senhora = Esbocêto de Joaquim Rafael</i>	
	8 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 2 linbas de largo = taboa	3\$600
319	<i>Cabeça de Nossa Senhora</i>	
	8 pollegadas de alto por 6 pollegadas de largo = cobre	1\$600
320	<i>St.º Antonio = Joaquim Rafael</i>	
	9 pollegadas de alto por 7 pollegadas de largo = panno	2\$400
321	<i>Nossa Senhora</i>	
	9 pollegadas de alto por 7 pollegadas de largo = cobre	4\$800
322	<i>S. João pregando no deserto = Cavalucci</i>	
	47 1/2 pollegadas de alto por 35 1/2 pollegadas de largo = panno	48\$000
323	<i>Aldeão e Aldeã hindo p.ª o mercado com hum veado, gallos e frutos, original de Rubens</i>	
	58 pollegadas de alto por 42 pollegadas de largo = panno	500\$000
324	<i>Dedalo pondo as asas a Icaro</i>	
	48 pollegadas de alto por 34 1/2 pollegadas de largo = panno	38\$400
325	<i>Nossa Senhora com o Menino</i>	
	22 1/2 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	7\$200
326	<i>Martirio de S. Bartholomeu</i>	
	20 1/2 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de largo = cobre	28\$800
327	<i>Falcão e utensilios de caça = original de Joannes Fyt</i>	
	21 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de comprido = panno	48\$000
328	<i>Velha rezando, original de G. nogari Veneto</i>	
	20 1/2 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de largo = panno	57\$600
329	<i>Baccho e Ariadne</i>	
	27 pollegadas de alto por 36 pollegadas de comprido = panno	38\$400
330	<i>Ecce Homo</i>	
	14 pollegadas e 6 linbas de alto por 13 pollegadas de largo = tabua	\$480
331	<i>Paiçagem = Domingos Francisco Vieira</i>	
	7 1/2 pollegadas de alto por 9 1/2 pollegadas de comprido	2\$400
332	<i>Astrologo</i>	
	30 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de largo = panno	9\$600
333	<i>Retrato de D. João 6º quando casou = Vieira Portuense</i>	
	21 1/2 pollegadas de alto por 15 pollegadas de largo = panno	3\$600
334	<i>Um Ermitão</i>	
	23 1/2 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	7\$200

335	Retrato de D. Carlota Joaquina quando casou = Vieira Portuense 21 1/2 pollegadas de alto por 15 pollegadas de largo = panno	3\$600
336	Nossa Senhora com o Menino 28 1/2 pollegadas de alto por 24 pollegadas de largo = panno	12\$000
337	Um pão partido 9 1/2 pollegadas de alto por 12 pollegadas de comprido = panno	\$720
338	Um Apostolo copiado de Piazzetta 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
339	S. Sebastião e St. ^a Irene 45 pollegadas de alto por 36 pollegadas de largo = panno	38\$400
340	Meleagro offerecendo a Atlanta a cabeça de hum javali = original de Rubens 57 pollegadas de alto por 43 pollegadas de largo = panno	500\$000
341	Morte de St. ^o Estevão 47 pollegadas de alto por 31 pollegadas de largo = panno	38\$400
342	Nossa Senhora 8 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 6 linhas de largo = panno	2\$400
343	Nossa Senhora 11 1/2 pollegadas de alto por 8 1/2 pollegadas de largo = taboa	\$480
344	Retrato de uma princesa 11 1/2 pollegadas de alto por 8 pollegadas 6 linhas de largo = taboa	2\$400
345	Dianna em banho 26 1/2 pollegadas de alto por 36 pollegadas de largo = panno	38\$400
346	Mathematico, original de G. Nogari Veneto 20 1/2 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de largo = panno	57\$600
347	Caça morta = original Joannes Fyt 20 1/2 pollegadas de alto por 28 pollegadas de comprido = panno	48\$000
348	Paiçagem = Domingos Francisco Vieira 6 pollegadas 6 linhas de alto por 8 pollegadas de comprido = panno	2\$400
349	Paiçagem = Domingos Francisco Vieira 6 pollegadas 6 linhas de alto por 8 pollegadas de comprido = panno	2\$400
350	Paiçagem (Africa) 16 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de comprido = panno	24\$000
351	Paiçagem com architectura 27 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de largo = panno	24\$000
352	Paiçagem (Porto de mar) 28 1/2 pollegadas de alto por 57 pollegadas de comprido = panno	33\$600
353	Flores = Domingos Francisco Vieira 17 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400

354	<i>Christo no Castello Emaus</i>	
	21 1/2 pollegadas de alto por 29 pollegadas de comprido = panno	4\$800
355	<i>Flores=Domingos Francisco Vieira</i>	
	17 pollegadas de alto por 12 pollegadas de largo = panno	2\$400
356	<i>Marinha, tempestade</i>	
	28 1/2 pollegadas de alto por 57 pollegadas de comprido = panno	33\$600
357	<i>Productos maritimos</i>	
	10 1/2 pollegadas de alto por 15 1/2 pollegadas de comprido = panno	14\$400
358	<i>Milagre de S. Nilo</i>	
	32 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de largo = panno	38\$400
359	<i>Retrato de homem com gorro e sobretudo forrado de pelles = Talvez de Wan-Dick</i>	
	43 pollegadas de alto por 35 pollegadas de largo = panno	200\$000
360	<i>Coro de capuchinhos = Bombelli</i>	
	62 pollegadas de alto por 50 1/2 pollegadas de largo = panno	96\$000
361	<i>Retrato de homem com chapeo e cabelo louro = Talvez de Wan-Dick</i>	
	41 pollegadas de alto por 34 1/2 pollegadas de largo = panno	200\$000
362	<i>S. Philippe</i>	
	21 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = panno	9\$600
363	<i>Christo, uma mulher e um cão</i>	
	23 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	9\$600
364	<i>Carga de cavallaria</i>	
	19 1/2 pollegadas de alto por 28 1/2 pollegadas de comprido = panno	72\$000
365	<i>Paisagem</i>	
	21 1/2 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de comprido = panno	14\$400
366	<i>Gorazes, alhos etc. = Rocha</i>	
	12 1/2 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de comprido = panno	28\$800
367	<i>O menino Salvador do mundo</i>	
	16 1/2 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	7\$200
368	<i>Repolhos e cebolas = Rocha</i>	
	12 1/2 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de comprido = panno	28\$800
369	<i>Caçadores descansando n'um subterraneo</i>	
	21 1/2 pollegadas de alto por 27 1/2 pollegadas de comprido = panno	38\$400
370	<i>Lotte e suas filhas</i>	
	21 pollegadas de alto por 28 pollegadas de comprido = panno	38\$400
371	<i>Tres meninas brincando</i>	
	32 pollegadas de alto por 43 pollegadas de comprido = panno	12\$000
372	<i>O genio do rio Tibre</i>	
	26 1/2 pollegadas de alto por 36 pollegadas de comprido = panno	38\$400

373	<i>Caça morta, uma raposa morta e um gato vivo</i>	
	30 pollegadas de alto por 43 pollegadas de comprido = panno	57\$600
374	<i>Cabeça de um enfermo = Joaquim Rafael</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	7\$200
375	<i>Nossa Senhora</i>	
	16 1/2 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	7\$200
376	<i>Paris, meio corpo colossal</i>	
	45 pollegadas de alto por 34 pollegadas de largo = panno	28\$800
377	<i>Flores</i>	
	48 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de largo = panno	48\$000
378	<i>S. Sebastião coroado por um anjo</i>	
	40 pollegadas de alto por 31 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
379	<i>Uma taça de prata, frutas, lagosta e mais objectos</i>	
	20 1/2 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = taboa	38\$400
380	<i>Retrato de homem</i>	
	20 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = panno	7\$200
381	<i>S. João mostrando o Messias = original de Vieira Portuense</i>	
	23 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	72\$000
382	<i>Ecce Homo</i>	
	20 1/2 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = taboa	24\$000
383	<i>Uma dama com um mancebo pela mão</i>	
	24 1/2 pollegadas de alto por 19 pollegadas de largo = panno	9\$600
384	<i>Architectura</i>	
	26 1/2 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de largo = panno	24\$000
385	<i>Menino ceifando</i>	
	6 1/2 pollegadas de alto por 9 1/2 de comprido = panno	2\$400
386	<i>Um viajante bebendo ao pé de uma estalagem</i>	
	16 pollegadas de alto por 13 pollegadas de largo	4\$800
387	<i>Dous homens com calices junto de uma pipa = Pillement</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	24\$000
388	<i>Cabeça de homem, copiada do original desta mesma galleria</i>	
	21 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	1\$920
389	<i>Pintura elíptica, original de Cades</i>	
	19 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
390	<i>Pintura elíptica, original de Cades</i>	
	19 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
391	<i>Retrato de homem</i>	
	21 1/2 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de largo	4\$800

392	<i>Adoração dos Pastores</i>	
	12 pollegadas de alto por 9 pollegadas 6 linhas de largo = cobre	14\$400
393	<i>A Custodia, S. Sebastião e um St.º Bispo</i> = Esboceto original de Cades	
	17 1/2 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	19\$200
394	<i>A Virgem com Christo no regaço e varios Santos</i> = Esbocêto original de Cades	
	17 1/2 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	19\$200
395	<i>Festim d'Aldea copia de Teniers</i>	
	18 pollegadas de alto por 24 pollegadas de comprido = taboa	12\$000
396	<i>Pintura elyptica, original de Cades</i>	
	19 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
397	<i>Pintura elyptica, original de Cades</i>	
	19 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
398	<i>Um monge pregando</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	7\$200
399	<i>Uma marinha</i>	
	14 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = panno	28\$800
400	<i>O Silencio</i> = copia de Annibal Carraci	
	13 1/2 pollegadas de alto por 17 pollegadas de comprido = panno	4\$800
401	<i>Cabeça de rapaz, talvez Morillo</i>	
	19 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = panno	57\$600
402	<i>Besta de carga e bois</i>	
	12 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de comprido =	9\$600
403	<i>Junot e a Cidade de Lisboa</i> = Esbocêto original de Sequeira	
	27 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de comprido = panno	38\$400
404	<i>Marinha</i>	
	14 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = panno	28\$800
405	<i>Uma mulher convencida de gravidez</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = panno	24\$000
406	<i>Esriptorio de usurario</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = panno	24\$000
407	<i>Venus e Cupido</i>	
	20 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	4\$800
408	<i>Duas cerejas e um cesto de figos</i> = Mariano Navi	
	23 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	4\$800
409	<i>Uma alface e um cesto de cerejas</i>	
	23 pollegadas de alto por 18 pollegadas de largo = panno	4\$800
410	<i>Retrato de homem</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	3\$600

411	<i>Um subterraneo com tumulos</i>	
	<i>17 1/2 pollegadas de alto por 20 1/2 pollegadas de comprido = taboa</i>	9\$600
412	<i>Um incendio junto de um caes</i>	
	<i>17 pollegadas de alto por 25 pollegadas de comprido = panno</i>	7\$200
413	<i>Paizagem com gados</i>	
	<i>19 pollegadas de alto por 28 pollegadas de comprido = panno</i>	24\$000
414	<i>Paizagem</i>	
	<i>14 pollegadas de alto por 18 pollegadas de comprido = panno</i>	2\$400
415	<i>Paizagem = Pillement</i>	
	<i>19 pollegadas de alto por 25 pollegadas de comprido = panno</i>	28\$800
416	<i>A Virgem cercada de Anjos, esboceto original</i>	
	<i>17 pollegadas de alto por 24 pollegadas de comprido = panno</i>	19\$000
417	<i>Uma caravana</i>	
	<i>9 pollegadas de alto por 15 pollegadas 7 linhas de comprido = panno</i>	16\$400
418	<i>Embarcação ardendo</i>	
	<i>13 1/2 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = taboa</i>	4\$800
419	<i>Uma mesa com presunto, copo, prato e mais objectos</i>	
	<i>19 1/2 pollegadas de alto por 35 1/2 pollegadas de comprido = taboa</i>	38\$400
420	<i>Moises tocando o rochedo</i>	
	<i>14 pollegadas de alto por 19 1/2 de comprido = cobre</i>	2\$400
421	<i>Moises tendo passado o mar vermelho</i>	
	<i>14 pollegadas de alto por 19 1/2 pollegadas de comprido = cobre</i>	2\$400
422	<i>Um vaso de vidro, cacho de uvas e mais objectos</i>	
	<i>17 pollegadas de alto por 20 1/2 pollegadas de comprido = taboa</i>	19\$200
423	<i>Ressurreição de Christo</i>	
	<i>31 pollegadas de alto por 24 pollegadas de largo = panno</i>	3\$600
424	<i>Nossa Senhora entregando o Menino a S. Francisco</i>	
	<i>19 1/2 pollegadas de alto por 15 1/2 pollegadas de largo = panno</i>	9\$600
425	<i>Paizagem, o Inverno = João Baptista Ribeiro</i>	
	<i>23 pollegadas de alto por 30 pollegadas 2 linhas de comprido = panno</i>	24\$000
426	<i>Paizagem = copiada de Pillement por Joaquim Ribeiro</i>	
	<i>11 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = folha flandres</i>	7\$200
427	<i>Episodio de uma batalha</i>	
	<i>7 pollegadas de alto por 9 ditos de comprido = taboa</i>	1\$920
428	<i>Um cavalleiro ao pe de huã tenda de guerra</i>	
	<i>7 pollegadas de alto por 9 pollegadas de comprido = taboa</i>	1\$920
429	<i>S. Francisco muribundo</i>	
	<i>8 pollegadas 6 linhas de alto por 6 pollegadas 7 linhas de largo = cobre</i>	1\$920

430	<i>Paizagem = copia de Pillement por Joaquim Rafael</i>	
	<i>12 pollegadas de alto por 17 pollegadas de comprido = panno</i>	7\$200
431	<i>Paizagem = copia de Pillement por Joaquim Rafael</i>	
	<i>11 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de comprido = folha flandres</i>	7\$200
432	<i>Retrato de homem = Glama</i>	
	<i>23 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno</i>	3\$600
433	<i>Marinha</i>	
	<i>14 1/2 pollegadas de alto por 22 pollegadas de comprido = taboa</i>	1\$600
434	<i>Nossa Senhora</i>	
	<i>18 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno</i>	1\$200
435	<i>Bambochata</i>	
	<i>15 1/2 pollegadas de alto por 20 pollegadas de comprido = taboa</i>	1\$200
436	<i>Retrato de D. João 6º</i>	
	<i>27 1/2 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de largo = panno</i>	1\$200
437	<i>Nossa Senhora com o Menino</i>	
	<i>18 1/2 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno</i>	4\$800
438	<i>Familia Sagrada = copia de Rafael</i>	
	<i>48 pollegadas de alto por 37 1/2 pollegadas de largo = panno</i>	7\$200
439	<i>Cabeça de rapaz</i>	
	<i>19 pollegadas de alto por 13 pollegadas 6 linhas de largo = panno</i>	1\$200
440	<i>Ceres</i>	
	<i>19 1/2 pollegadas de alto por 15 pollegadas 2 linhas de largo = panno</i>	3\$200
441	<i>Magdalena</i>	
	<i>13 1/2 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de comprido = panno</i>	2\$400
442	<i>Uma cabeça de mulher</i>	
	<i>18 pollegadas 3 linhas de alto por 13 pollegadas 5 linhas de largo = panno</i>	1\$600
443	<i>Um estaleiro</i>	
	<i>12 pollegadas de alto por 17 pollegadas de comprido = panno</i>	4\$800
444	<i>O Senhor da canna verde</i>	
	<i>18 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de largo = panno</i>	\$480
445	<i>S. Miguel Archanjo</i>	
	<i>24 pollegadas de alto por 19 pollegadas de largo = panno</i>	\$480
446	<i>Paiz</i>	
	<i>16 1/2 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de comprido = taboa</i>	7\$200
447	<i>Cabeça de mulher</i>	
	<i>18 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno</i>	2\$400
448	<i>Paiz</i>	
	<i>14 pollegadas de alto por 18 pollegadas de comprido = panno</i>	2\$400

449	Retrato de mulher = Glama 1786	
	26 1/2 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de largo = panno	7\$200
450	S. Francisco	
	38 pollegadas de alto por 28 pollegadas de largo = panno	9\$000
451	Um santo a orar	
	34 pollegadas de alto por 26 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
452	Paiz	
	13 1/2 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de comprido = panno	2\$400
453	S. Carlos, Romen dando a sagrada comunhão aos empestados	
	52 pollegadas de alto por 35 1/2 pollegadas de largo = panno	28\$800
454	Um reducto atacado por tropas de desembarque	
	27 pollegadas de alto por 45 pollegadas de comprido = panno	4\$800
455	Charidade Romana	
	31 1/2 pollegadas de alto por 39 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$600
456	Marinha	
	26 1/2 pollegadas de alto por 41 pollegadas de comprido = panno	2\$400
457	Paizagem copiada de Locatelli por Glama	
	47 1/2 pollegadas de alto por 37 pollegadas de largo = panno	24\$000
458	S. Sebastião, coroado por um anjo	
	30 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
459	Retrato de um pintor = Pollignici	
	27 pollegadas de alto por 23 pollegadas de largo = panno	28\$800
460	Cabeça de velho	
	17 1/2 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
461	Flores e frutos	
	25 1/2 pollegadas de alto por 35 1/2 pollegadas de comprido = panno	12\$000
462	Cabeça de S. Paulo	
	17 1/2 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$600
463	Retrato de homem com óculos	
	19 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	\$480
464	Retrato de mulher	
	17 1/2 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	\$720
465	Christo crucificado	
	31 pollegadas de alto por 24 pollegadas de largo = panno	7\$200
466	Retrato de um mancebo	
	17 1/2 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de largo = panno	\$720
467	Retrato do Príncipe D. Jose	
	18 1/2 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = panno	\$720

468	<i>Magdalena</i>	
	26 pollegadas de alto por 22 pollegadas de largo = panno	4\$800
469	<i>Nossa Senhora e o Menino, copiado de Carlo Maratti</i>	
	27 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de largo = panno	14\$400
470	<i>Nossa Senhora com o Menino, Santa Anna, S. Joaquim, S. Jose, o P.^e Eterno e o Espirito Santo</i>	
	28 1/2 pollegadas de alto por 22 pollegadas de largo = panno	1\$920
471	<i>O Nascimento de Nossa Senhora</i>	
	28 1/2 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
472	<i>Uma mulher encostando a si uma columna, e pondo a dextra sobre fogo = Glama</i>	
	32 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
473	<i>Salvador do Mundo</i>	
	8 1/2 pollegadas de alto por 6 pollegadas 5 linhas de largo = cobre	1\$440
474	<i>Paiz</i>	
	18 pollegadas de alto por 23 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$440
475	<i>Familia Sagrada</i>	
	17 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = taboa	1\$440
476	<i>Paizagem com vaso antigo ao centro</i>	
	13 pollegadas de alto por 17 pollegadas de comprido = panno	\$720
477	<i>Uma (?)</i>	
	7 pollegadas 7 linhas de diametro = taboa	1\$440
478	<i>Uma mulher coroada por um Anjo</i>	
	27 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$920
479	<i>A Abundancia</i>	
	27 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$920
480	<i>Paiz</i>	
	20 1/2 pollegadas de alto por 28 pollegadas de comprido = panno	1\$920
481	<i>Descimento da Cruz, copiado por Dom.^{os} Pereira de Carvalho</i>	
	24 pollegadas de alto por 16 pollegadas de largo = taboa	\$960
482	<i>Paizagem, Leandro e Hero</i>	
	18 1/2 pollegadas de alto por 24 pollegadas de comprido = panno	1\$920
483	<i>Floreiro</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 74 pollegadas de largo = panno	\$960
484	<i>Floreiro</i>	
	17 1/2 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de largo = panno	\$960
485	<i>Annunciação, copiada do Mosaico da capella de S. João Baptista, em Lisboa</i>	
	50 pollegadas de alto por 35 1/2 pollegadas de largo = panno	19\$200
486	<i>Paiz</i>	
	14 pollegadas de alto por 21 pollegadas de comprido = taboa	\$480

487	<i>Paiz, copiado de Pillement</i> 10 pollegadas de alto por 15 pollegadas de comprido = folha flandres	1\$440
488	<i>Paiz</i> 11 1/2 pollegadas de alto por 16 pollegadas de comprido = folha flandres	1\$440
489	<i>Nascimento de Christo, esboço original de Jose Teixeira Barreto</i> 8 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 6 linhas de largo = papel	2\$880
490	<i>Christo no castello de Emaus = esboço original de Jose Teixeira Barreto</i> 8 1/2 pollegadas de alto por 7 pollegadas 6 linhas de largo = papel	1\$440
491	<i>Nascimento de Christo</i> 12 pollegadas de alto por 12 pollegadas de largo = cobre	1\$440
492	<i>Paiz</i> 16 1/2 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de comprido = panno	\$480
493	<i>Marinha, uma torre no mar</i> 12 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de comprido = panno	\$960
494	<i>Nossa Senhora</i> 17 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de largo = panno	\$480
495	<i>Cabeça de St.º Anastacio</i> 14 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de comprido = panno	\$450
496	<i>O filho prodigo voltando á casa paterna</i> 21 1/2 pollegadas de alto por 32 pollegadas 6 linhas de comprido = cobre	19\$200
497	<i>O filho prodigo guardando gado</i> 21 pollegadas de alto por 32 1/2 pollegadas de comprido = cobre	19\$200
498	<i>O filho prodigo expulso de um festim</i> 21 1/2 pollegadas de alto por 33 pollegadas de comprido = cobre	19\$200
499	<i>O filho prodigo sabindo da casa paterna</i> 21 pollegadas de alto por 33 pollegadas de comprido = cobre	19\$200
500	<i>O filho prodigo jogando com mulheres</i> 21 pollegadas 3 linhas de alto por 32 pollegadas 7 linhas de comprido = = cobre	19\$200
501	<i>O filho prodigo em um festim</i> 21 pollegadas de alto por 32 pollegadas 5 linhas de comprido = cobre	19\$200
502	<i>Paizagem</i> 36 1/2 pollegadas de alto por 58 pollegadas de comprido = panno	1\$600
503	<i>Combate naval</i> 37 pollegadas de alto por 58 pollegadas de comprido = panno	1\$600
504	<i>Paizagem</i> 12 1/2 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$920
505	<i>D. Fuas Roupinho, pintado a oleo a claro -escuro por Joaq.ª Rafael</i> 10 pollegadas 2 linhas de alto por 13 pollegadas 6 linhas comprido	14\$400

506	<i>Paiz</i> 4 pollegadas 2 linhas de alto por 6 pollegadas 5 linhas de comprido = taboa	\$960
507	<i>Paiz</i> 4 pollegadas 1 linha de alto por 6 pollegadas 5 linhas de comprido = taboa	\$960
508	<i>Adoração dos Magos</i> 13 pollegadas 1 linha de alto por 14 pollegadas 3 linhas de comprido = taboa	1\$920
509	<i>Uma figura academica</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 19 1/2 pollegadas de comprido = panno	2\$400
510	<i>Uma familia dando graças a Deus</i> 11 pollegadas 2 linhas de alto por 15 pollegadas de comprido = taboa	1\$440
511	<i>Homens bebendo e jogando</i> 11 pollegadas 2 linhas de alto por 15 pollegadas de comprido = taboa	1\$440
512	<i>Um chimico no seu laboratorio</i> 11 pollegadas 2 linhas de alto por 15 pollegadas de comprido = taboa	1\$440
513	<i>Ascensão de Christo</i> 41 1/2 pollegadas de alto por 29 1/2 pollegadas de largo = cobre	12\$000
514	<i>Pescadores cosinhando a caldeirada</i> 11 1/2 pollegadas de alto por 15 1/2 pollegadas de comprido = taboa	1\$440
515	<i>Fumadores</i> 11 pollegadas 2 linhas de alto por 15 pollegadas de comprido = taboa	1\$440
516	<i>Paiz</i> 19 1/2 pollegadas de alto por 22 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$200
517	<i>S. Pedro</i> 25 1/2 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$920
518	<i>S. Paulo</i> 26 pollegadas de alto por 17 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$920
519	<i>Bambochata</i> 10 pollegadas 6 linhas de alto por 14 1/2 pollegadas de comprido = taboa	1\$920
520	<i>Bambochata</i> 10 pollegadas 6 linhas de alto por 14 1/2 pollegadas de comprido = taboa	1\$920
521	<i>Apostolo, copiado de Piazzetta</i> 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
522	<i>Adoração dos Pastores</i> 13 pollegadas de alto por 14 pollegadas 3 linhas de comprido = taboa	1\$920
523	<i>Apostolo, copiado de Piazzetta</i> 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
524	<i>Retrato de homem</i> 33 pollegadas de alto por 23 pollegadas de largo = panno	4\$800

525	<i>S. João Evangelista copiado de Piazzetta</i> 15 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = folha flandres	2\$400
526	<i>Bambochata</i> 15 pollegadas 2 linhas de alto por 23 pollegadas de comprido = panno	\$480
527	<i>Paiz</i> 40 pollegadas de alto por 45 pollegadas de comprido = panno	7\$200
528	<i>Esboço para um texto</i> 24 1/2 pollegadas de alto por 52 pollegadas de comprido = panno	9\$300
529	<i>Estudo de uma parte do mesmo tecto</i> 26 pollegadas de alto por 48 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
530	<i>Nossa Senhora da Conceição</i> 52 1/2 pollegadas de alto por 29 1/2 pollegadas de comprido = panno	3\$600
531	<i>Morte de S. Jose</i> 17 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
532	<i>S. Jose e o Menino</i> 21 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	1\$920
533	<i>Vista de um jardim</i> 30 pollegadas de alto por 40 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$600
534	<i>Vista de um jardim</i> 30 pollegadas de alto por 40 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$600
535	<i>Um retrato de homem</i> 28 pollegadas de alto por 21 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$600
536	<i>Vista da Cidade do Porto</i> 32 1/2 pollegadas de alto por 55 1/2 pollegadas de comprido = panno	19\$200
537	<i>Avarento, copia de Teniers</i> 10 pollegadas de alto por 7 pollegadas 7 linhas de largo = panno	2\$400
538	<i>Homem matando pulgas á luz de uma vela</i> 10 pollegadas de alto por 7 pollegadas 7 linhas de largo = panno	2\$400
539	<i>Paiçagem</i> 20 1/2 pollegadas de alto por 27 pollegadas de comprido = taboa	9\$600
540	<i>Paiçagem</i> 20 1/2 pollegadas de alto por 27 pollegadas de comprido = taboa	7\$200
541	<i>Uma batalha</i> 25 pollegadas de alto por 31 1/2 pollegadas de comprido = cobre	9\$600
542	<i>Nossa Senhora com o Menino</i> 28 pollegadas de alto por 22 pollegadas de comprido = panno	2\$400
543	<i>Pelloliqueiro</i> 37 1/2 pollegadas de alto por 45 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$200
544	<i>S. Jose e o Menino</i> 24 1/2 pollegadas de alto por 20 pollegadas de largo = panno	2\$400
545	<i>Allegoria ao embarque de D. João 6º</i> 16 pollegadas 5 linhas de alto por 33 pollegadas 2 linhas de comprido = = panno	2\$400
546	<i>S. João</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400

547	Nossa Senhora da Conceição 16 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	\$240
548	Batalha 9 pollegadas de diametro = panno	\$480
549	Dous rapazes e um carro no ar = Dom. ^{os} Francisco Vieira 28 1/2 pollegadas de alto por 33 1/2 pollegadas de comprido = panno	3\$600
550	Paiz com um homem, duas damas e um pequeno = D. ^{os} Franc. ^o Vieira 9 pollegadas 2 linhas de alto por 14 pollegadas de comprido = panno	\$480
551	Morte de St. ^a Maria Magdalena 33 1/2 pollegadas de alto por 28 pollegadas de largo = panno	7\$200
552	Paiz 11 1/2 pollegadas de alto por 18 1/2 pollegadas de comprido = panno	\$480
553	Herodiada recebendo a cabeça de S. João 14 pollegadas 2 linhas de alto por 9 pollegadas 7 linhas de largo = taboa	1\$440
554	Fruteiro 18 1/2 pollegadas de alto por 24 pollegadas de comprido = panno	1\$920
555	A Pintura, copiada de Guercino 16 1/2 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
556	Rebecca e Eliezer 24 pollegadas de alto por 31 pollegadas de comprido = panno	4\$800
557	Rachel escondendo os idolos de Labam 24 pollegadas de alto por 31 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
558	Architectura 37 1/2 pollegadas de alto por 48 pollegadas de comprido = panno	4\$800
559	Morte dos Innocentes, copiada de Guido 48 pollegadas de alto por 31 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
560	Paiz com architectura 38 pollegadas de alto por 49 pollegadas de comprido = panno	4\$800
561	Retrato de militar 46 pollegadas de alto por 37 pollegadas de largo = panno	2\$400
562	Incendio de Troia 20 pollegadas de alto por 38 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
563	S. Jeronimo 38 1/2 pollegadas de alto por 28 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
564	Paiz com architectura 37 1/2 pollegadas de alto por 49 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
565	Paizagem com uma mulher e cupido = Dom. ^{os} Franc. ^o Vieira 15 pollegadas de diametro = taboa e bom caixilho	6\$000
566	Nossa Senhora e S. João Evangelista ao pé da cruz 17 pollegadas de alto por 23 pollegadas de comprido = panno	2\$400
567	Paiz 11 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de comprido = panno	2\$400
568	Paiz 11 pollegadas de alto por 14 pollegadas 6 linhas de comprido = taboa	2\$400

569	<i>Paizagem</i> 11 pollegadas 2 linhas de alto por 14 pollegadas 6 linhas de comprido = = taboa	2\$400
570	<i>S. Thiago batendo os Mouros</i> 18 1/2 pollegadas de alto por 23 1/2 pollegadas de comprido = cobre	2\$400
571	<i>Familia Sagrada = Domingos Pereira de Carvalho</i> 31 pollegadas de alto por 23 pollegadas de largo = panno	1\$440
572	<i>Retrato de mulher = Glama</i> 23 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	4\$800
573	<i>Nascimento de Christo</i> 33 1/2 pollegadas de alto por 34 pollegadas de largo = panno	\$960
574	<i>Paizagem com architectura</i> 37 1/2 pollegadas de alto por 48 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
575	<i>Paizagem com architectura</i> 37 1/2 pollegadas de alto por 48 1/2 pollegadas de comprido = panno	4\$800
576	<i>Um Santo Carmelita</i> 22 1/2 pollegadas de alto por 19 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$440
577	<i>Christo e St.^a Thereza</i> 17 1/2 pollegadas de alto por 14 pollegadas de largo = panno	1\$440
578	<i>Paiz, copia de Pillement</i> 10 pollegadas de alto por 13 pollegadas de comprido = panno	\$720
579	<i>Uma rapariga com um cão</i> 18 pollegadas de alto por 14 1/2 pollegadas de largo = panno	\$960
580	<i>Floreiro</i> 25 pollegadas de alto por 20 1/2 pollegadas de largo = panno	2\$400
581	<i>Paiz, Outono = João Baptista Ribeiro</i> 23 1/2 pollegadas de alto por 30 pollegadas de comprido = panno	24\$000
582	<i>Deposição de Christo no tumulo</i> 16 pollegadas de alto por 12 1/2 pollegadas de largo = taboa	2\$400
583	<i>Agar e Ismael</i> 40 pollegadas de alto por 28 pollegadas de largo = panno	3\$600
584	<i>Paiz, Primavera = João Baptista Ribeiro</i> 23 1/2 pollegadas de alto por 30 pollegadas de comprido = panno	24\$000
585	<i>Nossa Senhora da Conceição</i> 33 1/2 pollegadas de alto por 24 1/2 pollegadas de largo = panno	\$480
586	<i>Paiz</i> 31 pollegadas de alto por 25 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$920
587	<i>Retrato de homem</i> 22 pollegadas de alto por 19 1/2 pollegadas de largo = panno	4\$800
588	<i>Fruteiro</i> 16 pollegadas de alto por 20 1/2 pollegadas de comprido = panno	3\$200
589	<i>Paizagem</i> 14 1/2 pollegadas de alto por 20 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$440
590	<i>Paiz com gado</i> 9 1/2 pollegadas de alto por 13 1/2 pollegadas de comprido = panno	1\$920

591	Fruteiro	
	11 1/2 pollegadas de alto por 11 1/2 pollegadas de largo = panno	1\$200
592	Martirio de dous Santos, esboço.	
	23 1/2 pollegadas de alto por 16 1/2 pollegadas de largo = panno	\$960
593	Abraham e os Anjos á mesa	
	27 pollegadas de alto por 36 1/2 pollegadas de comprido = panno	7\$200
594	Abraham adorando os Anjos	
	25 pollegadas de alto por 31 pollegadas de comprido = panno	\$960
595	Ruinas	
	21 pollegadas de alto por 8 pollegadas de largo = panno	1\$920
596	Ruinas	
	21 pollegadas de alto por 8 pollegadas de largo = panno	1\$920
597	Baccho e Ariadne	
	20 pollegadas de diametro = cobre	48\$000
598	Juno e Eolo	
	19 pollegadas 6 linbas de diametro = cobre	19\$000
599	Retrato de homem = Glama	
	21 pollegadas de alto por 17 pollegadas de largo = panno	3\$600

N. B. *Quem copiar esta descripção deve desprezar as sommas parciaes e total, e fazer a somma de novo por terem havido alterações, de q. resulta a differença de 104480 Rs. em favor do Casal Allen.*

João Baptista Ribeiro

A ultima somma deu 11: 660\$480 rs. como consta da copia que possue a Exm.^a Snr.^a D. Leonor Carolina Allen. A 30 de Novembro 1849.

Índice de Figuras

Cap. I, Figuras 1-6

1. <i>Museu Nacional de Soares dos Reis</i>	6
2. <i>Aspeto interior do Museu Soares dos Reis depois de 1911</i>	10
3. <i>Lacre da Municipalidade do Porto</i>	13
4. <i>Antigo Museu Municipal do Porto (aspeto do interior)</i>	16
5. <i>Lacre da coleção Allen</i>	16
6. <i>Antigo Museu Municipal do Porto (exposição da coleção Allen)</i>	19

Cap. II, Figuras 1-9

1. <i>Calvário, atelier de Louis de Caulery</i>	27
2. <i>Calvário, 1617, Louis de Caulery</i>	31
3. <i>Calvário, 1619, Louis de Caulery</i>	33
4. <i>Calvário, atelier de Louis de Caulery</i>	37
5. <i>Crucifixão, Louis de Caulery</i>	42
6. <i>Crucifixão, 1637, Baltazar de Echave Ibáñez</i>	52
7. <i>Igreja de Santa Cruz de Coimbra (aspeto de 1947)</i>	57
8. <i>Aspeto do Santuário</i>	57
9. <i>O Calvário exposto na Casa Museu Fernando de Castro</i>	63

Cap. III, Figuras 1-12

1. <i>Interior com jogo de gamão, Christoffel van der Lamén</i>	67
2. <i>Alegre companhia num interior, 1639, Christoffel van der Lamén</i>	71
3. <i>Jantar festivo, 1639, Christoffel van der Lamén</i>	75
4. <i>O repasto do Filho Pródigo, Christoffel van der Lamén</i>	77
5. <i>Vida dissoluta (parábola do Filho Pródigo), Christoffel van der Lamén</i>	79
6. <i>Conversação da moda, Christoffel van der Lamén</i>	81
7. <i>O Jardim do Amor (“conversação da moda”), P. P. Rubens</i>	85
8. <i>Convívio elegante num jardim, Christoffel van der Lamén</i>	89

9. <i>O Jogo</i> , 1656, Christoffel van der Lamén.....	94
10. <i>Dois homens e suas mulheres numa sala</i> , S. A. Bolswert seg. Van der Lamén	101
11. <i>Cena de interior</i> , Christoffel van der Lamén	104
12. <i>Jogadores de cartas</i> , 1699, Pierre Bergaigne	106

Cap. IV, Figuras 1-3

1. <i>Neptuno e Anfitrite</i> , maneirista flamengo da Escola de Antuérpia	113
2. <i>Os Quatro Elementos</i> , Jan I Brueghel e Hendrick van Balen	121
3. <i>Bodas de Baco e Ariadne</i> , Jan I Brueghel e Hendrick van Balen	123

Cap. V, Figuras 1-6

1. <i>Caçadores no interior de uma gruta</i> , Jan Miel	127
2. <i>Dois estudos de camponeses vistos de costas e uma cabeça</i> , Jan Miel.....	131
3. <i>Merenda de viajantes junto a um albergue</i> , at. Jan Miel	132
4. <i>Caçadores no interior de uma gruta</i> , Jan Miel	134
5. <i>Chasse à l'Oiseau</i> , Jean Daullé seg. Jan Miel.....	135
6. <i>Cavalos num estábulo</i> , Cornelis Visscher seg. Pieter van Laer	137
7. <i>Caccia de la lepre</i> , Georges Tasnière seg. Jan Miel	139

Cap. VI, Figuras 1-18

1. <i>Jogadores numa taberna</i> , at. David II Teniers	149
2. <i>Dois jogadores de cartas</i> , David II Teniers.....	154
3. <i>Dois jogadores de cartas numa taberna</i> , monog. “DT”	156
4. <i>Jogadores de cartas</i> , Jan van den Bruggen seg. David II Teniers	158
5. <i>Um homem e a sua mulher a jogar cartas</i> , David II Teniers	160
6. <i>Um fumador</i> , David II Teniers	161
7. <i>Camponeses jogando numa estalagem</i> , David II Teniers	164
8. <i>Luta de jogadores de cartas</i> , Jacob Matham.....	166
9. <i>Rixa de jogadores de cartas e a morte</i> , Jan Lievens.....	168
10. <i>Três camponeses num interior</i> , J. Suyderhoef seg. Adriaen Brouwer.....	170
11. <i>Les compagnons menuisiers</i> , P. E. Moitte seg. David II Teniers	172
12. <i>Festa e dança na aldeia</i> , cópia de atelier	179
13. <i>Quermesse de camponeses</i> , 1648, David II Teniers	183
14. <i>Festa de casamento</i> , David II Teniers.....	185
15. <i>Quermesse de camponeses</i> , Jan van de Velde	187

16. <i>Quermesse de camponeses</i> , Adriaen van Ostade	189
17. <i>Festa na aldeia</i> , Coryn Boel seg. David II Teniers.....	196
18. <i>Festa na aldeia</i> , cópia de David II Teniers.....	196

Cap. VII, Figuras 1-8

1. <i>Merenda ao ar livre</i> , Jan Baptiste Lambrechts	199
2. <i>Vendedora de legumes</i> , Jan Baptiste Lambrechts	203
3. <i>Em frente do albergue</i> , Jan Baptiste Lambrechts.....	206
4. <i>Merenda ao ar livre</i> , Jan Baptiste Lambrechts	206
5. <i>Festa camponesa</i> , 1620, in <i>Théâtre d'Amour</i>	208
6. <i>Le vieillard content</i> , Jean Philippe le Bas seg. David II Teniers	210
7. <i>La femme jalouse</i> , Jean Philippe le Bas seg. David II Teniers.....	210
8. <i>Frente à taberna</i> , David II Teniers	212

Cap. VIII, Figuras 1-11

1. <i>A caminho do mercado</i> , at. Jacob Jordaens.....	223
2. <i>Leiteira</i> , Jacob Jordaens.....	227
3. <i>Falcoeiro e guarda de caça numa decoração ornamental</i> , J. Jordaens	231
4. <i>Banca com vitualhas numa decoração ornamental</i> , J. Jordaens	231
5. <i>Adoração dos Pastores</i> , J. Jordaens.....	235
6. <i>O Sátiro e o Camponês</i> , J. Jordaens.....	239
7. <i>Meleagro e Atalanta (pormenor)</i> , J. Jordaens	242
8. <i>Chegada do peixe ao mercado</i> , 1637, Adriaen van Utrecht e J. Jordaens	244
9. <i>Figuras com fruta e caça</i> , Frans Snyders.....	246
10. <i>Camponeses a caminho do mercado</i> , Jan Boeckhorst.....	247
11. <i>Natureza morta com animais de caça e dois cães</i> , Frans Snijders.....	249

Cap. IX, Figuras 1-12

1. <i>A Boa-Ventura</i> , 1646, Simon de Vos.....	257
2. <i>A cigana</i> , 1639, Simon de Vos.....	261

3. <i>Convívio com jogo de cartas</i> , 1640, Simon de Vos	262
4. <i>A Adivinha</i> , Andries Stock seg. Jacob II de Gheyn	264
5. “ <i>Vous qui prenez plaisir en leur paroles...</i> ”, A. Callot	265
6. <i>Leitura da Sina</i> , c. 1640, Jan Cossiers	267
7. <i>Chegada a Belém - recusa do estalajadeiro</i> , Simon de Vos	271
8. <i>Regresso da Sagrada Família a Nazaré</i> , 1664, Simon de Vos	277
9. <i>Regresso da fuga para o Egito</i> , Schelte A. Bolswert seg. Gerard Seghers	281
10. <i>Regresso da fuga para o Egito</i> , atelier flamengo séc. XVII	283
11. <i>Maria e José no Egito (da Série da Vida da Virgem)</i> , de A. Dürer	285
12. <i>Capela de S. José na Igreja de Santo Inácio de Loiola</i>	287

Cap. X, Figuras 1-11

1. <i>Grinaldas com a Virgem, o Menino e S. João</i> , D. Seghers e C. Schut	303
2. <i>Igreja de Santo Inácio de Loiola</i>	301
3. <i>Planta da Igreja de Santo Inácio</i>	301
4. <i>A Virgem, o Menino e S. João</i> , gravura de Cornelis Schut	309
5. <i>Grinaldas com a Apoteose de Santo Inácio</i> , 1640, D. Seghers e C. Schut	313
6. <i>Cartela com festas e Santo Inácio coroado por anjos</i> , 1643, D. Seghers e C. Schut	318
7. <i>Grinalda com Maria, o Menino e Sant’Ana</i> , D. Seghers e E. Quellinius	324
8. <i>Grinalda com a Sagrada Família e S. João</i> , D. Seghers e E. Quellinius	327
9. <i>Festão de flores com Santo Inácio de Loiola</i> , D. Seghers e Hendrick van Balen	337
10. <i>Grinalda de rosas com Hecce Homo</i> , Daniel Seghers	339
11. <i>Retrato de Daniel Seghers</i> , P. Pontius seg. Jan Lievens	345

Cap. XI, Figuras 1-7

1. <i>Grinaldas numa cartela com a Adoração dos Reis Magos</i> , at. Jan I van Kessel	359
2. <i>Grinaldas numa cartela com a Circuncisão</i> , at. Jan I van Kessel	363
3. <i>Grinaldas numa cartela com a Apresentação no Templo</i> , at. Jan I van Kessel	367
4. <i>Apresentação no Templo</i> , 1638, P. Pontius seg. P. P. Rubens	366
5. <i>Grinaldas numa cartela com a Fuga para o Egito</i> , at. Jan I van Kessel	371
5 a <i>Grinaldas numa cartela com a Fuga para o Egito (com moldura)</i>	356
6. <i>Grinaldas numa cartela com a Morte da Virgem</i> , at. Jan I van Kessel	375
7. <i>Grinaldas numa cartela com a Assunção</i> , at. Jan I van Kessel	379
8. <i>Virgem circundada de flores</i> , 1648, Jan I van Kessel	390

Cap. XII, Figuras 1-5

1. <i>Grande ramo de flores num vaso</i> , 1647, Jean Michel Picart	395
2. <i>Vaso de flores</i> , Jean Michel Picart	414
3. <i>Vaso de flores</i> , Jean Michel Picart	414
4. <i>Bouquet de flores num vaso com relevo</i> , 1653, Jean Michel Picart	417
5. <i>Grande vaso de flores com papagaio</i> , Jean Michel Picart	420

Cap. XIII, Figuras 1-7

1. <i>Falcão e utensílios de caça</i> , Jan Fyt	427
2. <i>Caça morta</i> , Jan Fyt.....	431
3. <i>Aves mortas e utensílio de caça</i> , Jan Fyt	435
4. <i>Aves mortas com um cão</i> , 1647, Jan Fyt	441
5. <i>Aves mortas numa paisagem</i> , Jan Fyt	443
6. <i>Cão junto a um degrau com caça morta</i> , 1651, Jan Fyt	446
7. <i>Caça com cesto de fruta e uma lebre</i> , 1642, Jan Fyt	448

Cap. XIV, Figuras 1-10

1. <i>Patos acossados por cães</i> , Georg Frederik Ziesel	457
2. <i>Gansos, uma galinha de água e cães</i> , Jan Fyt	460
3. <i>Faisão, pintassilgos e outras aves numa paisagem</i> , Georg Frederik Ziesel	463
4. <i>Aves de capoeira e uma cabra</i> , Georg Frederik Ziesel	467
5. <i>Galinheiro</i> , Jan Fyt	469
6. <i>Aves mortas, um goraz e pato vivos</i> , G. F. Z.	471
7. <i>Spaniel perseguindo patos</i> , 1748, J. B. Oudry	474
8. <i>Raposa no pátio da capoeira</i> , 1748, J. B. Oudry	474
9. <i>Fiori dipinti sul vetro</i> , Pietro Parboni seg, G. Ziesel	476
10. <i>Vaso de flores</i> , Georg Frederik Ziesel	478

Índice remissivo

- Academia de São Lucas, 99, 141, 404, 405, 408
- Allen,
coleção, 12, 13, 16, 18, 19, 65, 69, 80, 88, 111, 115, 123, 125, 144, 145, 176, 181, 193, 195, 218, 219, 220, 251, 255, 297, 316, 319, 350, 352, 393, 412, 422, 423, 449, 450, 451, 485, 488, 489, 490, 494, 499, 502
Lacre da (il.) 16, 145, 176, 219, 450
João Francisco (coleccionador), 572
- Alexandre VII, 141
- Amantes da Pintura, 54
- Ana de Áustria, 401
- Angelis, Pierre, 217
- Antuérpia,
Academia de, 190
Casa Professa, 292, 300, 317, 322, 328 n.59, 334, 347 n.112, 494, 495
Casa de Rubens, 246-248, 250, 491
Casas Halle de Lierre e Turnhout, 239
Catedral de Nossa Senhora, 366
Guilda de S. Lucas, 34 n. 35, 53, 84, 99 n. 136, 102 n. 141 e n. 142, 189, 191, 230, 238, 290 n. 43, 342, 391
Igreja de S. Jacob, 190
Igreja de Santo André, 49 n. 52, 50, 438
Igreja de Santo Inácio, 285, 292, 298, 300, 308 n. 18, 317, 321, 322 n. 45, 329, 331, 332 n. 71, 333, 338 n. 88, 343, 346, 492, 495, 496; Capela de Nossa Senhora, 299, 300, 301, 308, 312, 329, 494, 495; Capela de Santo Inácio, 301, 312, 317, 494; *Capela de S. José* (il.), 286, 287, 301, 331; *Frontispício e Planta* (ils.), 301
Salon de, 473, 475, 501
- Apolo (signo de), 401
- Argenville, Dezallier d', 138 n. 27, 140 n. 30, 141 n. 33, 143 n. 39 e n. 41, 249 n. 49, 317 n. 37, 343 n. 104, 350 n. 116
- Audley, Lord (coleção de), 422
- Ayala, López de, 430 n. 3, 440
- Baillie, William, 156, 157 n. 8
- Balbi, Adrien, 61 n. 92
- Bambochata, 11, 125, 136, 137, 138, 140 n. 31, 145, 193 n. 56, 195 n. 65, 198 n. 2, 217, 218, 488, 490, 553, 556, 570, 583, 592, 596, 597
Bamboche, 140 n. 31, 193 n. 56
- Barberini,
família, 140 n. 29, 142 n. 38
Francesco, 336 n. 85
palácio, 138, 140, 336

Bart, Lowther (coleção de), 156, 157 n. 8
 Baugin, Lubin, 406
 Beaumont, Pierre François, 143
 Beauvais, 459
 Bergaigne, Pierre, *Jogadores de cartas* (il.) 106, 107, 108 n. 154, 487
 Bernardino, D. José de São, 60 n. 85, 61, 381
 Biblioteca Nacional, Lisboa, 265 n. 11
 Biblioteca Nacional, Paris, 93
 Biblioteca Real, Bruxelas, 228, 254
 Biografia Nacional, 451
 Boel, Coryn, 195 n. 66; *Festa na aldeia* (il.) 196
 Boeckhorst, Jan, 245, 246, 248 n. 45 n. 46 e n. 47, 250, 491, *Camponeses a caminho do mercado* (il.) 247, 248
 Bolswert, Schelte Adamsz, 69 n. 97, 70, 71, 88, *Dois jovens e suas mulheres numa sala segundo Van der Lamén* (il.) 101 n. 40, 102 n. 141, 103, 105, 280 n. 30; *Regresso da fuga para o Egito segundo Gerard Seghers* (il.) 280 n. 30, 281, 486
 Bonaparte, Lucien, Galeria de, 476 n. 27
 Bonhams, Londres, 71 n. 103, 94 n. 128
 Booschaert, Thomas Willeboirts, 299, 323 n. 48, 332 n. 73, 437 n. 19, 495
 Bourbon, Isabel de, 401
 Carlota Joaquina de, 10, 11 n. 16
 Henri III de, 410 n. 41
 Boussemart (comerciante), 384
 Brouwer, Adriaen, 147, 151 n. 2, 152, 153, 159 n. 15, 161 n. 17, 162 n. 20, 163 n. 21 n. 23 e n. 24, 164, 165, 167 n. 28, 170, 171 n. 35, 172, 183 n. 42 e n. 43, 189, 286 n. 39, 488
 Brueghel,
 Anna, 190, 489
 apelido, 190, 382, 390, 496
 Jan I, 10, 112, 120, e Hendrick van Balen *Bodas de Baco e Ariadne* (il.), 123 n. 10; *Os Quatro Elementos* (il.) 121, 122 n. 8 e n. 9, 123 n. 10, 130 n. 14, 190, 259, 322 n. 43, 323, 341, 344, 389, 390, 391, 442, 489, 496
 Jan II, 112, 325, 390, 443
 Pieter, 186, 489
 Brunbilla, Giovanni Battista, 139

 Cadaval, Duque do, 352
 Cades, Giuseppe (na coleção Osório), 481
 Calf, Willem, 406 n. 19, 407
 Callot, Jacques, “*Vous qui prenez plaisir en leur paroles...*” (il.), 265 n. 11
 Campanella, 402 n. 9
 Caravaggio, M., 238, 265, 290
 Carlos I, 401
 Catedral de S. João, Turim, 142
 Catedral de Sevilha, 269 n. 20 e n. 22, 293
 Cats, Jacob, 94, 100, 209, 214
 Casa da Espertina, 9 n. 13
 Casa Museu Anastácio Gonçalves, 11
 Casa Museu Fernando de Castro, 12, 25, 35 n. 36, 39, 41, 62, 63, 483

Caullery, senhores de, 52, 53 n. 61
 Cerquozzi, Miguel Ângelo, 140 n. 31, 141 n. 32
 China, porcelana da, 399, 448
 Cholin, Jeanne, 406
 Clemens Augustus, príncipe de Colónia, 439
 Clouwet, Pieter, 84
 Cocques, Gonzales, 91, 92 n.123,195
 Colonna, Carlo, Duque de Marsi, 330 n. 66
 Companhia de Jesus, 20, 298 n. 3, 317 n. 35, 319, 325, 327, 328, 333, 335, 340, 342 n. 99, 349, 494, 496
 Confraria das Nações Estrangeiras, 404
 Conversação da moda, 80, 83 n. 116, 84, 85, 87, 88, 106, 486
 Contarini, família, 437
 Convívios dançantes (buitenpartij), 80
 Corte-Real,
 Francisco de Moura (D.), 19 n. 24
 Manuel de Moura (D.), 2.º marquês de Castelo Rodrigo, 19 n. 24, 332 n. 75, 333, 495
 Cossiers, Jan, 266 n. 13, *Leitura da Sina* (il.), 267, 290 n. 42 e n. 43
 Cour des Flamands, 406
 Craesbeek, Joos van, 91, 92, *Pintando os cinco sentidos*, 93 n. 126, 172
 Cuyp, Jacob Gerritsz, 442 n. 30

 Daullé, Jean, *Chasse à l'Oiseau* (il.) 135, 136 n. 23 e n. 24, 487
 De Bie, Cornelis, 95 n. 131, 96, 187 n. 49, 241 n. 37, 291 n. 45, 347 n. 114, 348, 439 n. 25, 486
 De Bry, Johann Theodor, 262 n. 7
 De Caulery, Louis, 52-55; *Calvários* do atelier (ils.) 25-42 e 483-484; *Calvários* (ils.) 29 n. 26, 29 e 30 n. 28; *Crucificação* (il.) 41 e 41 n. 37
 De Coster, Adam, 70
 De Gheyn, Jacob II, 263 n. 8, 264
 De Heer, Gerrit, 266
 De la Rue, Aegidius, 328 n. 59, 495
 Démoris, René, 460 n. 9, 466 n. 12, 469 n. 14
 De Passe, Crispijn, 78
 De Piles, Rogier, 133 n. 18, 134 n. 19, 208 n. 10, 217
 Descamps, Jean-Baptiste, 96 n. 133, 243, 309 n. 23, 310, 437, 449 n. 45
 De Saintes, Andrea, 9, 58, 98, 99, 102 n. 141, 103, 191, 353, 450, 486
 De Vos, Cornelis, 290 n. 43
 De Vos, Paul, 442
 De Vos, Simon, 255-293, 299, 323 n. 48, 370, *A Boa-Ventura* (il.), 256-260 n. 277; *A cigana* (il.), 260 n. 3, 261; *Chegada a Belém - recusa do estalajadeiro* (il.), 270-282 n. 23; *Convívio com jogo de cartas* (il.), 260 n. 6, 262; *Martírio de S. Paulo*, 293 n. 57; *Regresso da Sagrada Família a Nazaré* (il.), 275-282 n. 25
 Dorotheum (Viena), 99 n. 138, 132, 133 n. 17
 Dürer, Albrecht, 46 n. 45; *Maria e José no Egito* (il.), 284 n. 33, 285

 Ekkart, Rudolf, 194, 442 n. 30,
 Esmaltes de Limoges, 59 n. 81, 61, 378
 Encarnação, Frei Gaspar da, 60, 61

Faes, Pieter, 475
 Farnese,
 Isabel, 438
 Alexandre, 286 n. 37, 331 n. 69
 Fernando de Habsbourg (D.), 19 n. 24, 328 n. 60
 Cardeal Infante, 19 n. 24, 239, 298, 329 n. 62, 330 n. 66
 Ferrara, P.^o João Batista, 336 n. 83
 Ferreira, Diogo Fernandes, 130 n. 15
 Finnish National Gallery (Helsínquia), 99 n. 138
 Forchoudt,
 Casa, 58, 98, 353, 384, 408, 486
 Guillaume, 353
 Justo, 384
 Willem, 191
 Francken,
 família, 50, 74, 95, 107
 Frans I, 34 n. 35, 49 n. 52, 50
 Frans II, 9 n. 12, 29 n. 27, 34 n. 34 e n. 35, 39, 43 n. 41 e n. 42, 50 n. 54, 74, 99
 n. 136, 107, 189, 269 n. 19, 270 n. 23, 275 n. 25, 282 n. 31, 286 n. 39, 486;
 Hieronymus I, 34 n. 34, 107, 486
 Hieronymus II, 107
 Nicolas, 34 n. 34 e n. 35
 Franckfurt Städelsches Kunstinstitut, 70 n. 100
 Frockas, Manuel Pimentel, 6.^o conde da Feira, 328 n. 60, 495
 Fundação Custódia, Paris, 93 n. 126, 160
 Fundação Horne, Florença e Dresden, 234 n. 24
 Fundação Medeiros e Almeida, 11
 Frits Lugt (coleção de), 160 n. 16
 Fyt, Jan, 243, 425-451, 466, 473, 499, 500, 501, 586, 587; *Aves mortas com um cão* (il.),
 439, 441, 444 n. 37; *Aves mortas e utensílio de caça* (il.), 435, 436 n. 8; *Aves mortas*
 numa paisagem (il.), 443, 444 n. 36; *Caça morta* (il.), 431, 433-436 n. 5; *Caça com cesto*
 de fruta e uma lebre (il.), 447-449 n. 43; *Cão junto a um degrau com caça morta* (il.), 445
 n. 39, 446, 500; *Falcão e utensílios de caça* (il.), 425-430 n. 1; *Gansos, uma galinha de*
 água e cães (il.), 459 n. 4, 460; *Galinheiro* (il.), 469

 Galeria Nostitz, Praga, 260 n. 4, 292
 Gand, Salons de, 475
 Geeraerts, Marcus, 454
 Geerlof, Johan, 290 n. 42
 Genard, P., 475 n. 19
 Geubels, Jakob, 232, 233
 Gnapheus, Gulielmus, 76 n. 110
 Governadores dos Países Baixos, 19 n. 24
 Guarienti, Pietro, 10, 192, 352, 450
 Guasco, Carlo, Marquês de Solerio, 437, 438
 Guilherme de Habsbourg, Arquiduque Leopoldo, 19 n. 24, 102 n. 141, 183, 190,
 240, 437, 439, 443, 444, 500

Hampel Kunst Auktionen, Munique, 134, 135 n. 21
 Hardwick Hall (Derbyshire), 232
 Haro e Guzman, Luís Méndez de, Marquês de Carpio, 438
 Heem, Jan Davidsz de, 394
 Hendricx, Gillis, 101 n. 140, 102 n. 142, 103 n. 143, 486
 Hennequim, Pierre, 408 n. 25
 Hérault, Antoine, 408, 409 n. 31
 Hertaing, Barão Rostard de (Bruxelas), 135 n. 20, 136, 487
 Holford-Sammlung (coleção), 162 n. 20
 Hooft, Willem Dircksz, 76 n. 110
 Hotel des Ventes de Neuilly, 55 n. 69
 Houtappel (apelido), 300

 Ibá, Baltasar de Echave, 32 n. 31, 51 n. 60, 485; *Calvário* (il.), 51 n. 60, 52
 Igreja de Jesus, Roma, 340, 341 n. 94
 Igreja de São Miguel, 439

 Jacobs, Alan (coleção de), 105 n. 147, 443, 444 n. 36
 Janssens, Hieronymus, 99, 107, 487; *Baile sobre o terraço de um palácio*, 107 n. 153
 Jesus Cristo, Salvador do Mundo, 20, 26, 30, 32, 34 n. 35, 43 n. 41 e n. 42, 45, 46 n. 45, 48 n. 49 e n. 50, 49, 51, 58 n. 78, 59 n. 79 e n. 81, 62, 102 n. 141, 240, 243 n. 40 e n. 41, 267, 270, 273-275, 280-284, 292 n. 54, 298, 300, 306, 309, 312, 321 n. 42, 322 n. 45, 326, 327, 329 n. 64331, 332 n. 70, 341 n. 95, 355-358, 361, 362, 365, 369, 370, 373, 374, 377, 378, 382, 383, 385, 387-389, 391, 423, 483, 484, 492, 493, 495-497, 535, 538, 541, 550, 552, 554, 555, 557, 561, 563, 566, 568, 572, 579, 584, 588, 594
 João de Áustria (D.), Governador dos Países Baixos, 190
 Johnny van Haeften Gallery, Londres, 71 n. 102, 79
 Jordaens, Jacob, 102 n. 141, 148, 221-254, 437, 442, 449, 488, 490, 491, 492; *Adoração dos Pastores* (il.), 236 n. 26; *A caminho do mercado* (il.), 221-229 n. 6; e Adriaen van Utrecht *Chegada do peixe ao mercado* (il.), 242, 243 n. 38, 244; *Leiteira* (il.), 227, 228 n. 11, 254; *Banca com vitualhas numa decoração ornamental* (il.), 231, 233, 234 n. 24; *Falcoeiro e guarda de caça numa decoração ornamental* (il.), 231, 232, 233 n. 22; *Meleagro e Atalanta - pormenor* (il.), 237 n. 30, 242; *O Sátiro e o Camponês* (il.), 237 n. 28, 239, 240

 Kerckhoven, Jacob van de, 436
 Kenwood House, Londres, 229 *Figuras com fruta e caça* (il.), 245 n. 43, 246

 Lafões, Duque de, 192, 489
 La Granja de San Ildefonso, 282, 459 n. 4
 Lambrechts, Jan Baptiste, 197-220, 489, 490; *Em frente do albergue* (il.), 205 n. 7, 206; *Merenda ao ar livre* (il.), 205 n. 7, 206; *Merenda ao ar livre* (il.) 198-202 n. 2; *Vendedora de legumes* (il.), 203 n. 3, 204, 205, 489
 Lápis-lazuli, 399 n. 2, 400
 La Tour, Georges de, 265 n. 10
 Le Bas, Jacques Philippe, 143, *Le vieillard content* (il.), 210, 211 n. 13; *La femme jalouse* (il.), 210, 211 n. 14
 Leclerc, Conde de Buffon, 454

Lenoir, Claude (e Marie Tardif), 408 n. 25
 Lievens, Jan, 266, 307, 323 n. 48, 345, 346 n. 110, 494; *Rixa de jogadores de cartas e a morte* (il.), 168, 169 n. 32
 Lille,
 cidade de, 108 n. 154, 205, 216, 217, 490
 Palais Musée des Beaux Arts, 94, 95 n. 130, 107 n. 153, 205 n. 7 e n. 8, 206, 207, 233 n. 21
 Linard, Jacques, 406 n. 20, 413 n. 45
 Lucca, Villa Mansi, 85, 105

 Maneirista flamengo de Antuérpia, 111-124; *Neptuno e Anfitriote* (il.), 112-119 n. 1
 Maria Teresa de Áustria, Imperatriz, 300 n. 7
 Marigny, Marquês de, 136 n. 25
 Mateos, Juan, 440
 Matham, Jacob, *Luta de jogadores de cartas* (il.), 166, 168 n. 31
 Mauritshuis em Haia, 43 n. 40, 332 n. 73, 344 n. 106
 Melo, D. Francisco Manuel de, 19 n. 24, 292
 Médicis, Maria de (série de retratos), 292, 401; Anna Maria Ludovica, 143
 Meijer, Fred J., 357 n. 7, 358 n. 8
 Metz,
 Duquesa de, 498
 Monsenhor de, Senhor de Verneuil, 401, 404 n. 14, 405, 407 n. 24, 410 n. 41, 498, 499
 Meyssens, Jan, 241, 346, 494 *Jogo de cartas*, 169 n. 33
 Miel, Jan, 125-146, 487, 488; *Caçadores no interior de uma gruta* (il.), 126-136 n. 11; *Dois estudos de camponeses vistos de costas e uma cabeça* (il.), 129 n. 12, 131; *Merenda de viajantes junto a um albergue* (il.), 132, 133 n. 17; *Caçadores no interior de uma gruta* (il.), 134, 135 n. 21
 Minas, Marquês de, 352
 Moillon, Louise, 406 n. 20, 413 n. 45
 Moitte P. E. , *Les compagnons menuisiers* (il.), 172, 173 n. 37
 Monte Carlo Art, 108 n. 156
 Mosteiro da Imaculada em Lima, 293
 Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, 11 n. 19, 14, 25 n. 25, 31, 35 n. 36, 42, 43, 49, 56 n. 73; 58 n. 77, 59, n. 80 e n. 81, 60 n. 85 e n. 86, 61 n. 91, 62, 255, 355 n. 1, 361 n. 9, 362 n. 10, 365 n. 12, 369 n. 14, 370, 373, n. 16, 377, 378, 384, 385, 389, 390, 391, 483, 484, 497
 Igreja de Santa Cruz de Coimbra e Santuário (il.), 57
 Capela de S. Francisco, 60 n. 85, 381, 383
 Santos Mártires de Marrocos, 59 n. 79 e n. 82, 378 n. 20, 384
 Mosteiro de São Martinho de Tibães, 11 n. 19, 14, 351
 Ordem de S. Bento, 351
 Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 9
 Moyreau, Jean, 136 n. 25, 143 n. 43
 Momper, Joos de, 53 n. 62, 189
 Moncornet, Balthazar, 406 n. 20
 Monterrey, Conde de, 438

Museu Britânico, Londres, 135, 136 n. 23, 137, 155 n. 6, 156, 157 n. 8 n. 10 e n. 11, 158, 161, 166, 168 n. 31, 170, 171 n. 35, 172, 173 n. 37, 186 n. 47 e n. 48, 187, 189, 195 n. 66, 196, 210, 211 n. 13 e n. 14, 231, 232, 233 n. 22, 245 n. 44, 264, 280 n. 30, 281, 284 n. 33, 285, 306 n. 12, 309, 316 n. 31, 366 n. 13, 476 n. 27
 Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 11 n. 18
 Museu de Arte de Milwaukee, 43 n. 42
 Museu de Bamberg, 334 n. 80, 344 n. 106
 Museu de Belas Artes de Amesterdão, 69 n. 98, 91 n. 122, 102 n. 141, 168, 169 n. 32 e n. 33, 185 n. 46, 186 n. 48, 194, 263 n. 8, 357 n. 4 e n. 7
 Museu de Belas Artes de Antuérpia, 260, 319, 476, 169 n. 34, 209 n. 11, 212, 213 n. 15, 237 n. 30, 242, 260 n. 3, 261, 293 n. 57, 317 n. 33, 318, 401 n. 6, 430 n. 4, 477 n. 28, 478, 482
 Museu de Belas Artes de Arras, 106, 108 n. 154, 487
 Museu de Belas Artes de Estrasburgo, 85, 104, 106 n. 152, 237 n. 28
 Museu de Belas Artes de Lille, 94, 95 n. 130, 107 n. 153, 205 n. 7 e n. 8, 206, 207, 233 n. 21
 Museu de Belas Artes de Lyon, 122 n. 8
 Museu de Belas Artes de Viena, 50 n. 54, 120 n. 4, 232, 237 n. 28, 240, 308 n. 18, 322 n. 44, 324, 437 n. 19, 439, 441, 442, 444 n. 37
 Museu de Belas Artes da Dinamarca, 72 n. 105
 Museu de Budapeste, 237 n. 28
 Museu de Cambrai, 55 n. 71
 Museu de Dresden, 10, 34 n. 34, 136 n. 24, 182 n. 41, 183, 185, 192, 234 n. 24, 346 n. 109, 352, 415 n. 48
 Museu de Fitzwilliam, Cambridge, 413 n. 47, 414
 Museu de Guadalajara, México, 32, 51 n. 60, 52
 Museu de Karlsruhe, 181, 412, 415, 417, 488
 Museu de Kassel, 162 n. 18, 173
 Museu de Liège, 357 n. 6, 388
 Museu de Rouen, 74 n. 107, 75
 Museu de Varsóvia, 34 n. 34, 41 n. 37 e n. 38, 42, 260 n. 5
 Palácio Lazienki, 291
 Museu do Caramulo, 239 n. 36
 Museu do Hermitage, S. Petersburgo, 266 n. 13, 267, 291, 332 n. 70,
 Museu do Louvre, Paris, 55 n. 71, 76 n. 109, 77, 83 n. 117, 123 n. 10, 129 n. 12, 131, 154 n. 3, 155 n. 4, 162 n. 19, 184, 194, 231, 233 n. 19, 234 n. 24, 235, 236 n. 26, 243 n. 40, 266 n. 14, 290 n. 42, 310, 338 n. 87, 341, 409 n. 31 e n. 32, 445 n. 39, 446, 466, 486, 496, 500
 Museu do Prado, Madrid, (int.) ix, 29 n. 27, 50 n. 57, 77 n. 111, 78 n. 113, 79, 83 n. 116, 84 n. 118, 85, 121, 122 n. 9, 148, 157 n. 12, 213 n. 16 e n. 17, 239, 282 n. 32, 357 n. 5, 439, 445 n. 38, 459 n. 4 e n. 5, 460, 469, 486
 Museu do Vaticano, Roma, 337, 338, 339 n. 91, 340, 341 n. 94, 496
 Museu Ingres, Montauban, 79 n. 114
 Museu Metropolitano, Nova York, 72 n. 104
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, (int.) viii, 11 n. 16 e n. 17, 17, 193, 255, 256 n. 277, 259, 268, 390, 391 n. 34, 392, 447 n. 43, 448, 492, 500, 501
 Museu Rainha D. Leonor, Beja, 9, 282 n. 31, 283

Museus Reais de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas, 50 n. 57, 91, 92 n. 123, 93 n. 125, 108 n. 157, 135 n. 20, 184, 194, 197, 203 n. 3, 204, 205, 221 n. 2, 237 n. 28, 239, 243 n. 38, 244, 459 n. 6, 489
 Museu Teylers, Harleem, 280 n. 29
 Museu Tyne & Wear, Shipley Art Gallery (Gateshead), 163 n. 22

 National Gallery, Londres, 155 n. 5 e n. 7, 156, 161 n. 17, 433 n. 6, 444
 Nassau, Frederico Henrique de, Príncipe de Orange, 240, 322, 332, 347
 Neefs, Peeter, 9 n. 12, 99, 269 n. 19, 270 n. 23, 275 n. 25, 282 n. 31
 Nelahozeves Castel, República Checa, 55 n. 70
 Netherlands Institute for Cultural Heritage, 7 n. 4
 Nicolau de Santa Maria (D.), 60 n. 89, 381 n. 23
 Nieuwen jeught-spieghel, 78

 Oliveira, Marques de, 479
 Oudry, Jean Baptiste, 143 n. 43, 460, 466, 501; *Raposa no pátio da capoeira* (il.), 469 n. 13, 474; *Spaniel perseguindo patos* (il.), 459 n. 7, 474
 Osório, Júlio Eugénio Ferreira, coleção de, 12, 15, 453, 456 n. 3, 461 n. 10, 465 n. 11, 470 n. 15, 479, 480 n. 35 e n. 38, 481, 500
 Ossenbeeck, Jan, 266
 Ovídio, *Metamorfoses*, 239, 312 n. 26, 384

 Palácio de Buckingham, 182
 Palácio de Dusseldorf, 143
 Palácio de Luxemburgo, 401
 Palamedesz, Anthonie, 93 n. 125
 Parboni, Pietro, *Fiori dipinti sul vetro* seg. G. Ziesel (il.), 476 n. 27
 Paris,
 Académie Royale, 50 n. 54; 133 n. 18, 136 n. 24, 143 n. 43, 397, 406 n. 18, 408, 409, 449, 499
 École des Beaux Arts, 234
 Galerie de Jonckheere, 29 n. 26, 31, 39, 483
 Grand Palais, 265 n. 10
 Place Dauphine, 143 n. 43, 407, 411, 498
 Place Maubert, 172 Rue de la Chaise, 406
 Rue du Sepulchre, 406
 Rue Montmartre (Café de Frary), 477 n. 31 Place Royale, 401
 Saint-Germain-des-Prés (abadia), 404 n. 14, 405, 406 n. 19 e n. 20, 408 n. 28, 410 n. 41, 411, 413 n. 45
 Saint Hipolyte (igreja de), ...
 Saint Sulpice (paróquia de), 406 n. 18 e n. 21, 407
 Peters, Johann Anton, 136
 Phébus, Gaston, 440
 Piazzetta, Domenico (na coleção Osório), 481
 Picart, Jean Michel, 393-451, 498, 499; *Bouquet de flores num vaso com relevo* (il.), 415, 416 n. 49, 417; *Grande vaso de flores com papagaio* (il.), 416 n. 50, 417, 420; *Grande ramo de flores num vaso* (il.), 393-402 n. 1; *Vasos de flores*, par de (ils.), 413 n. 47, 414
 Pimentel, Henrique de Aragão e, 8.º conde de Sastago e 1.º de Fuenclara, 329 n. 62
 Pinacoteca de Munique, 439, 459

Pinckaert, Jeronimus, 436

Plantin Moretus, 102 n. 141, 373

Pontius, Paulus, 291 n. 44, 307, 494, *Apresentação no Templo* seg. P. P. Rubens (il.), 366 n. 13; *Retrato de Daniel Seghers* segundo J. Lievens, (il.), 346 n. 110

Porto,

- Academia Portuense de Belas Artes, 2, 12, 14
- Biblioteca Pública Municipal, (int.) vii, 126 n. 11, 129, 144, 146, 453, 455, 456 n. 3, 457, 500
- Círculo Dr. José de Figueiredo, 8 n. 8, 15, 25 n. 25, 361 n. 9, 362 n. 10, 365 n. 12, 369 n. 14, 373 n. 16, 377 n. 18
- gosto pela arte da Flandres, 7, 8
- história das incorporações e depósitos, 11-17
- Lacre da Municipalidade do* (il.), 13, 126 n. 11, 145, 198 n. 2, 219, 450
- Museu Portuense de Pinturas e Estampas* (il.), 10, 12, 56
- Museu Municipal no edifício de S. Lázaro* (il.), 13, 126 n. 11, 198 n. 2, 450,
- Museu Soares dos Reis depois de 1911 em S. Lázaro* (il.), 10
- Museu Nacional de Soares dos Reis no Palácio dos Carrancas* (il.), 6, 13
- Porto 2001, Capital europeia da cultura, 5
- projeto *Codart*, 7 n. 4, 17
- projeto de exposição permanente, 5 n. 2
- projetos de restauro, 5 n. 1, e n. 2, 6, 7, 17, 18
- São Lázaro, edifício de, 10, 13, 479

Quast, Pieter Jansz, 72 n. 106, *Alegre companhia ao ar livre*, 72 n. 105; *Alegre companhia num interior*, 72 n. 104

Quellinus, Erasmus, 102 n. 141, 299, 319, 321, 323 n. 48, 332 n. 74, 333, 340, 341, 347, 443, 495, 496; e Daniel Seghers *Grinalda de flores numa cartucha com a Sagrada Família e S. João em grisaille* (il.), 327, 332, 334 n. 80; e Daniel Seghers *Grinalda de flores com Maria, o Menino e Sant'Ana* (il.), 308 n. 18, 322 n. 44, 324; *Menino com falcão e dois cães* 430 n. 4

Raczynski, A., *Le Compte*, 10 n. 15, 62 n. 94, 192 n. 55, 350 n. 117, 352 n. 122, 450

Raggi,

- António, 141 n. 32
- Palácio, 141

Rasmon, Barões Adelaide van den Hecke-Baut de, 477 n. 28

Reis de Espanha,

- Filipe III, 19 n. 24, 55 n. 68, 102 n. 141, 440
- Filipe IV, 19 n. 24, 55 n. 68, 98, 190, 298, 328 n. 60, 332 n. 75, 343, 353, 385, 401, 440, 486, 495, 497
- Filipe V, 282

Reis de França,

- Henrique IV, 34 n. 34, 401, 407, 410 n. 41, 411, 498
- Luís VI, 399 n. 4
- Luís VII, 399 n. 4
- Luís XIII, 34 n. 34, 401, 402 n. 9, 407, 418
- Luís XIV, 216, 338 n. 87, 393, 402 n. 9 e n. 10, 408 n. 25, 416, 487, 490

Reis de Portugal,
 D. Afonso Henriques, 378
 D. Sancho I, 378
 D. João IV, 9, 98, 191, 328 n. 60
 D. Fernando II, rei-consorte, 193
 Ribadeneyra, P.^e Pedro, 46 n. 47, 48 n. 49,
 Ribeiro, João Batista, 15, 115 n. 2, 145 n. 46, 193 n. 58, 194 n. 62, 195 n. 65, 218 n. 28,
 251 n. 51, 423 n. 62, 450 n. 48, 533, 539, 546, 549, 553, 569, 582, 591, 599, 600
 Richard Green Gallery, 159 n. 14, 160, 162
 Richard, Marie, 407
 Rickaert, David, 439
 Ripa, Cesare, 120 n. 5, 122, 229 n. 12
 Rockox, Nicolaas, burgomestre, 286 n. 37, 331 n. 69
 Rombouts, Theodoor, 66 n. 96, 69 n. 97, 80 n. 115, 88 n. 120, 102 n. 141, 345 n.
 108, 554, 561, *Jogo de cartas*, 169 n. 33; *Partida de cartas*, 169 n. 34
 Roquemont, A., na coleção Osório, 481
 Rubens, P. P., 280 n. 27 e n. 29, 282 n. 32, 286, 290 n. 43, 298 n. 4, 299, 300 n. 7,
 308, 309 n. 22, 310, 317 n. 37, 318, 326, 328, 329, 331, 342, 349, 350 n. 117, 351,
 357 n. 5 e n. 6, 366 n. 13, 370, 381, 382, 401, 408 n. 28, 418 n. 53, 422, 442, 443,
 444, 445 n. 38, 459 n. 5, 486, 488, 493, 495, 550, 555, 558, 560, 562, 564, 565,
 566, 567, 582, 586, 587; *O Jardim do Amor* (il.), 83 n. 116, 85

 Sacchi, Andrea, 138, 140, 560
 Sagredo,
 família, 437
 palácios, 437
 Sagrada Família, 53, 143, 266, 269, 273, 275, 279-284, 286, 288, 289, 290, 306, 334,
 357, 369, 370, 486, 492, 495, 496, 550, 551, 560
 Sant'Ana, 322, 329 n. 64
 Santa Catarina, 293 n. 59
 Santo Inácio de Loiola, 285, 287, 292, 297, 298 n. 3, 300, 301, 308 n. 18, 311 n. 24,
 312, 315, 316, 317 n. 33 n. 35 e n. 37, 318, 319, 320, 321, 322 n. 45, 323, 329,
 331, 332 n. 71, 333, 335, 336, 337, 338 n. 88, 339 n. 91, 340 n. 92, 341, 343, 346,
 350, 352, 373, 385, 492, 493, 494, 495, 496
 Sátiro, 43 n. 42, 116, 117, 237 n. 28, 239, 240
 São Francisco Xavier, 143, 300 n. 7, 301, 319, 342 n. 99, 537, 540
 São João Batista, 34 n. 34, 45, 297, 298, 299, 306, 321, 322, 331, 332 n. 70, 334, 340,
 352, 385, 493, 494, 495, 539, 541, 561, 562, 572, 574, 594, 306 n. 12, 309, 305 n.
 9, 306 n. 10 n. 11 e n. 12, 311, 330,
 São Maurício, Ordem de, 142
 São Paulo, 43 n. 42, 293 n. 57, 373, 374, 538, 539, 541, 551, 562, 575, 593, 596
 São Pedro, 383, 533, 534, 537, 539, 541, 555, 561, 566, 584
 São Teotónio, 59 n. 79 e n. 82, 378 n. 20
 São Vicente, 59 n. 79 e n. 82, 378 n. 20
 Sarmiento, José Francisco, Conde de Salvaterra, 438

 Saverij, Salomon, 72 n. 106
 Scheyndel, Gillis van, 91 n. 122

Schut, Cornelis, 99, 299, 300 n. 8, 315, 316 n. 31, 317, 323, 328 n. 59 e n. 61, 329 n. 64, 331 n. 67 e n. 68, 332 n. 70 e n. 72, 333, 335, 340, 346, 347, 351, 353, 494, 495, 554, 560; *a Virgem, o Menino e S. João Batista* (il.), 306 n. 12, 309; e Daniel Seghers *Cartela com festões e Santo Inácio de Loiola coroado por anjos* (il.), 317 n. 33 e n. 34, 318, 319; e Daniel Seghers *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* (il.), 305 n. 9, 306-310; e Daniel Seghers *Grinaldas de flores com a apoteose de Santo Inácio* (il.), 311-321 n. 24 e n. 25

Seghers, Daniel, 99, 285, 286, 292, 297-353, 357 n. 5, 358, 362 n. 10, 365 n. 12, 369 n. 14, 373 n. 16, 377 n. 18, 385, 389, 391, 394, 415 n. 48, 439, 450, 492, 493, 494, 495, 496, 497; e Cornelis Schut *Cartela com festões e Santo Inácio de Loiola coroado por anjos* (il.), 317 n. 33 e n. 34, 318, 319; e Cornelis Schut *Grinaldas de flores com a Apoteose de Santo Inácio* (il.), 311-321 n. 24 e n. 25; e Cornelis Schut *Grinaldas de flores com a Virgem, o Menino e S. João Batista* (il.), 305 n. 9, 306-310; e E. Quellinius *Grinalda de flores com Maria, o Menino e Sant'Ana* (il.), 308 n. 18, 322 n. 44, 324; e E. Quellinius *Grinalda de flores numa cartucha com a Sagrada Família e S. João em grisaille* (il.), 327, 332, 334 n. 80; e Hendrick van Balen *Festão de flores com Santo Inácio de Loiola* (il.), 337, 339 n. 91; *Grinalda de rosas com Hece Homo em grisaille* (il.), 339, 341 n. 94, 496

Seghers, Gerard, 102 n. 141, 126 n. 11, 139, 280 n. 30, 281, 299, 323 n. 48, 328, 329, 337, 347

Silva, D. Pedro Vieira da, Secretário de Estado de D. João IV, 9

Singelandt, Michiel Pompe van, 442 n. 30

Sine Cerere et Baccho friget Venus, 292

Snyders, Frans, 245 n. 44, 248 n. 48, 249 n. 49, 250, 260, 406 n. 20, 436, 442, 447, 459, 491, 492, 500; *Figuras com fruta e caça* (il.), 245 n. 43, 246; *Natureza morta com animais de caça e dois cães* (il.), 248 n. 48, 249, 260

Snyers, Pierre, 217

Sociedade Portuguesa para o Estudo das Aves - *SPEA*, (int.) viii, 454 n. 1

Société des Amis des Musées Royaux, 197

Sotheby's, Londres, 29, 30 n. 28, 32 n. 29 e n. 30, 33, 39, 94 n. 129, 477; Nova York, 260 n. 6, 262

Soult, venda de, 451 n. 49

Spencer, Lord, Altorp - Northampton, 260 n. 4

Staatsgalerie Schloss Neuburg, 327, 334, 495

Steenecruys, Antonius Joannes, 297

Stock, Andries, *A Adivinha* segundo Jacob de Gheyn (il.), 263 n. 8, 264

Subleyras, Pierre (na coleção Osório), 481

Suyderhoef, Jonas, 171, *Três camponeses num interior* segundo A. Brouwer (il.), 170, 171 n. 35

Synopse Geral das Coleções, 219 n. 30, 351 n. 119

Taborda, José da Cunha, 126 n. 11, 145, 551, 552, 554, 555, 557, 562, 565, 566, 567, 568, 574, 575, 581, 583, 584

Tapeçaria, 233; Geubels (marca), 232;

Tasnière, Georges, 143, *Caccia della lepre* segundo Jan Miel, (il.), 139

Teniers, David II, 10, 99, 108 n. 155 n. 156 e n. 157, 136 n. 24, 147-196, 197, 210, 211 n. 13 e n. 14, 212, 213 n. 15 e n. 16, 240, 450, 488, 489, 590, 597; *Camponeses jogando numa estalagem* (il.), 163 n. 24, 164; *Dois jogadores de cartas, esboço* (il.), 154 n. 3; *Dois jogadores de cartas numa taberna* (il.), 156, 157 n. 11; *Festa de casamento* (il.), 182 n. 41, 185, 489; *Festa na aldeia*, cópia (il.), 195 n. 64, 196; *Festa e dança na aldeia*, cópia (il.), 177-184 n. 38; *Frente à taberna* (il.) 212, 213 n. 15; *Jogadores numa taberna* (il.), 147-160 n. 2; *Quermesse de camponeses* (il.), 181 n. 39, 183; *Um fumador* (il.), 155 n. 6, 161; *Um homem e a sua mulher a jogar cartas* (il.), 159 n. 14, 160

Theatrum Pictorium, 162, 190

Tivoli, Roza (na coleção Osório), 481, 560, 563 (Rf Tivoli?)

Torre de la Parada, 239 n. 36, 243, 497

Treouts, Balthasar, 436

Tréguas dos Doze Anos, 20, 33, 54, 56, 117, 342, 403

Urbano VIII, 140 n. 29, 336 n. 85, 496

Van Balen, Hendrick, 112, 115, 121 n. 7, 122 n. 8, 286 n. 39, 308 n. 20, 319, 496; e Jan I Brueghel *Bodas de Baco e Ariadne* (il.), 123 n. 10; e Jan I Brueghel *Os Quatro Elementos* (il.), 121, 122 n. 9; e Daniel Seghers *Festão de flores com Santo Inácio de Loiola* (il.), 337, 338, 339 n. 91

Van Boeckel, Pieter, 406 n. 20

Van den Bosschaert, Ambrosius, 34 n. 34 e n. 35

Van den Branden, 473, 475

Van den Bruggen, Jan, 157 n. 9; *Jogadores de cartas* segundo David II Teniers (il.), 157 n. 10, 158

Van den Wyngaerde, Frans, 195

Van der Berghe, Hans, 436

Van der Geest, Cornelis, 332 n. 71, 344 n. 106

Van der Lamén, Christoffel Jacobsz, 65-109, 286 n. 39, 450, 485, 486; *Alegre companhia num interior* (il.), 71 n. 102; *Cena de interior* (il.), 85, 104, 106 n. 152; *Convívio elegante num jardim* (il.), 88-95 n. 120; *Conversação da moda*, 80-87 n. 115; *Interior com jogo de gamão* (il.), 66-79 n. 96; *Jantar festivo* (il.), 74 n. 107, 75; *Jogadores de Tric-trac*, 79 n. 114; *O Jogo* (il.), 94, 95 n. 130; *O repasto do Filho Pródigo* (il.), 76 n. 109, 77; *Repasto num bordel*, 78 n. 113; *Vida dissoluta (parábola do Filho Pródigo)* (il.), 77 n. 111, 79

Van de Velde, Esaias, *Convívio ao ar livre*, 91 n. 122

Van de Velde, Jan, 185, 186, 204, 212, 213, 489; *Quermesse de camponeses* (il.), 186 n. 48, 187

Van Diepenbeeck, Abraham, 308 n. 18, 323 n. 48

Van Dyck, Anton, 102 n. 141 e n. 142, 103 n. 143, 148, 189 n. 51, 227, 238, 291 n. 44, 343, 346 n. 111, 357 n. 6, 401 n. 6, 418 n. 53, 443, 486, 488

Van Herp, Willem, 9 n. 14, 282 n. 32

Van Laer, Pieter, 137, 138, 488

Van Mieris, Frans, 198 n. 2, 218, 219, 351

Van Mol, Pieter, 406 n. 18, 407

Van Noort,
Adam, 237, 238
Catarina, 238 n. 31, 240

Van Ostade, Adriaen, 151 n. 2, 186, 187, 188, 193, 213, 218, 219, 351, 489; *Quermesse de camponeses* (il.), 185 n. 46, 186 n. 47, 189
 Van Poelenbur, Cornelis, 144
 Van Thielen, Jan Philip, 325, 345 n. 108,
 Van Uden, Lucas, 213 n. 16
 Van Utrecht, Adriaen, 242, 243 n. 38, 244, 291
 Van Veerendaal, Nicolaes, 325
 Van Velsen, Jacob, 266 n. 14
 Van Vliet, Johannes, 70 n. 100
 Van Kessel, Gerard, 43, 45 n. 43, 484
 Marcas de fabrico (ils.), 25 n. 25, 31, 35 n. 36, 42, 43 n. 42, 44
 Van Kessel, Jan I, 291, 325, 355-377, 390-392, 459, 497; *Grinaldas numa cartela com a Adoração dos Reis Magos* (il.), 359-361 n. 9; *Grinaldas numa cartela com a Apresentação no Templo* (il.), 365-367 n. 12; *Grinaldas numa cartela com a Assunção* (il.), 377 n. 18, 379; *Grinaldas numa cartela com a Circuncisão* (il.), 362 n. 10, 363; *Grinaldas numa cartela com a Fuga para o Egito* (il.), 369, 371 n. 14; *Grinaldas numa cartela com a Morte da Virgem* (il.), 373-375 n. 16; *Virgem circundada de flores* (il.), 390, 391 n. 34
 Van Scheyndel, Gillis, 91 n. 122
 Vasconcelos, Joaquim de, 479 n. 34
 Venaria Real, Turim, 139, 141
 Verkolje, Nicolas, 266
 Vilarés, Pinto dos Santos (legado), 12, 14, 255, 269 n. 18, 270 n. 23, 275 n. 25
 Vignon, Claude, 43 n. 42
 Virgem Maria, Nossa Senhora, 20, 25, 30, 35, 41, 45, 46, 49, 58, 62, 143, 266, 273 n. 24, 275, 280, 282, 284 n. 33, 285, 292, 297-300, 301, 305 n. 9, 307 n. 14, 306 n. 10 e n. 12, 307 n. 14, 308 n. 20, 309-312, 316, 319 n. 39, 321, 322 n. 43, 323, 326-328 n. 57, 329 n. 64, 330 n. 65, 331, 332 n. 72 e n. 73 e n. 74, 333-335, 340, 341, 350, 352, 353, 355, 357, 358, 361, 362, 366, 369, 370, 373 n. 16, 374, 375, 377 n. 18, 378, 382, 383-391 n. 34, 392, 399 n. 4, 493-495, 497, 531, 541, 552, 558, 561, 569, 571-573, 576, 578-580, 582, 584, 586, 587, 589-592, 594, 595, 597-599
 Visscher, Cornelis, *Cavalos num estábulo* segundo Pieter van Laer (il.), 137
 Visscher, Claes Jansz, 185, 186, 187, 212
 Vitelleschi, Nutius, 328 n. 58, 337 n. 86,
 Vitorino, Pedro, 17, 151 n. 2, 177 n. 38, 194 n. 61 e n. 63, 198 n. 2, 222 n. 6, 251 n. 53, 306 n. 9, 312 n. 24, 425 n. 1, 433 n. 5, 450, 456 n. 3, 461 n. 10, 465 n. 11, 470 n. 15, 480 n. 35
 Vleughels, Nicolas, 406
 Vleughels, Philippe, 406
 Voet, Alexander, 443
 Von Solms, Amalia, 322, 347
 Vorsterman, Lucas, 280 n. 29, 370
 Vouet, Simon, 265, 406 n. 20, 409
 Vriendt, Michiel (fabricante de Antuérpia), 155

 Wadsworth Atheneum, de Hartford Connecticut, 141, 280 n. 27
 Wallace Collection, Londres, 459 n. 7, 469 n. 13, 474
 Waterman, Karel, 197, 219
 Westminster, Duque de, coleção do, 401 n. 6

Wierix, Hieronymus, 284, 317 n. 35
 Willensen, Susanna, inventário de, 286
 Wilhelm, Johann, mecenas, 143
 Wittelbach, Filipe Guilherme de, Príncipe de Nieuwenborch, 334 n. 81, 495
 Wladislaus IV Sigismund, rei da Polónia, 332 n. 71
 Wolffaert, Jean Baptiste, 406
 Wouverman, Philippe, 136 n. 25
 Wynants, Jan, 126 n. 11, 145

 Ykens, Frans, 325

 Zampieri, Domenico, 338 n. 87, 351, 562
 Zande, Jeanne Françoise van den, 438
 Ziesel, Georg Frederick, 453-481, 501; *Aves de capoeira e uma cabra* (il.), 465-469 n. 11;
Aves mortas, um goraz e pato vivos (il.), 470-473 n. 15; *Faisão, pintassilgos e outras aves
 numa paisagem* (il.), 461-463 n. 10; *Patos acossados por cães* (il.), 456-460 n. 3; *Vaso de
 flores* (il.), 476, 477 n. 28, 478

